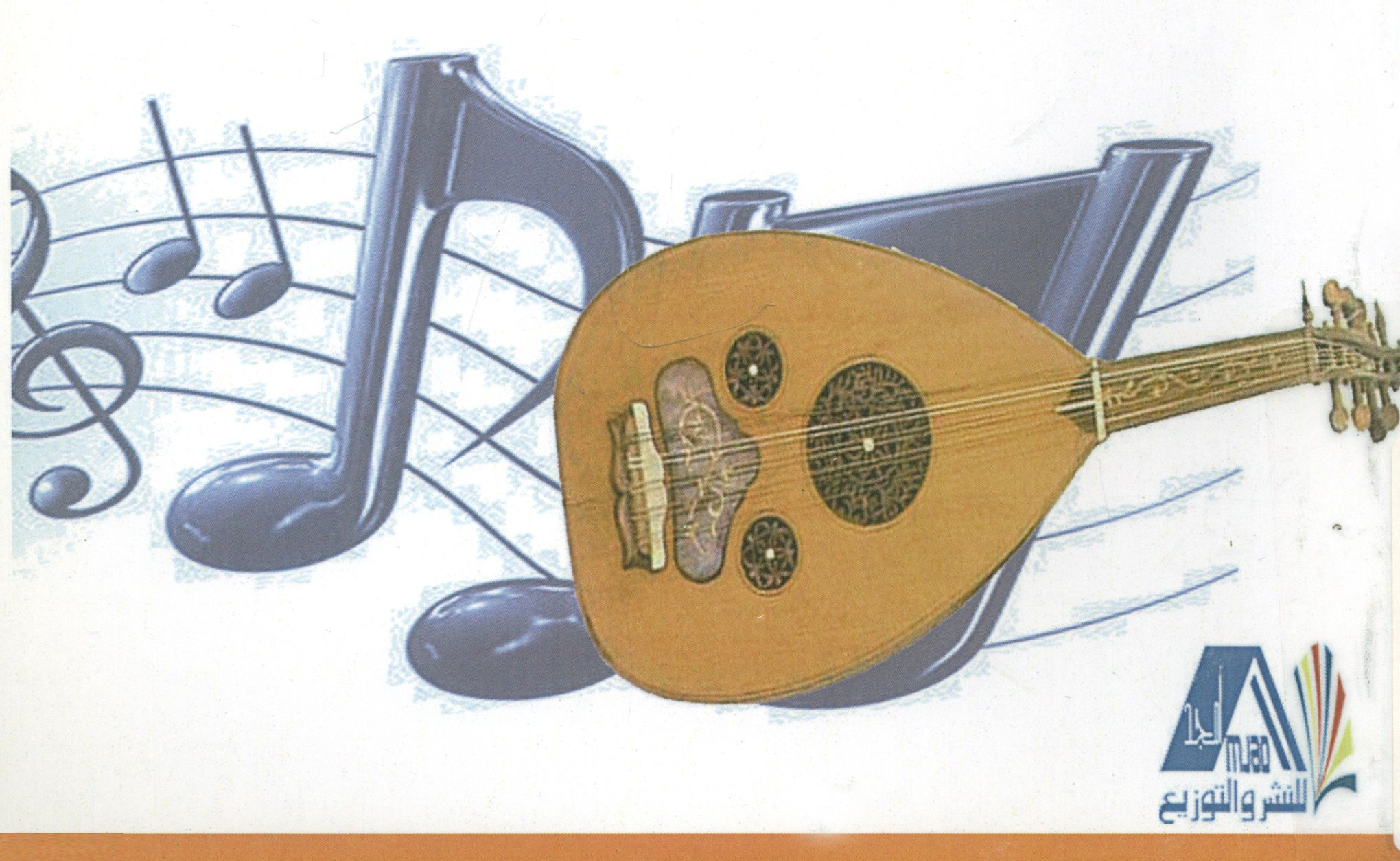
الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي

سونيا الجميلي



الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي
العراق نموذجاً

الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي

"العراق أنموذجاً"

د. سونيا الجميلي

الطبعة العربية
٢٠١٥م



دار امجد للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٤/٦/٣١٤٠)

٧٨٠
الجميلي، سونيا جميل
الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي "العراق انموذجاً"
، سونيا خليل الجميلي.- عمان : دار أمجد للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م
( ) ص .
ر.إ.: ٢٠١٤/٦/٣١٤٠.
الواصفات: / الموسيقى/العراق/.

ISBN ٩٨٧-٩٩٥٧-٥٨٩ -٩٤ -٣ (ردمك)

دار أمجد للنشر والتوزيع

جـوال :
٠٠٩٦٢٧٩٦٩١٤٦٢٢
٠٠٩٦٢٧٩٩٢٩١٧٠٢
٠٠٩٦٢٧٩٦٨٠٢٦٧٠

هاتف :٤٦٥٢٢٧٢٢ ٠٠٩٦٢٦
فـاكس:٤٦٥٢٢٧٢ ٠٠٩٦٢٦

dar.almajd@hotmail.com
dar.amjad2014dp@yahoo.com

عمان - الأردن - وسط البلد- مجمع الفحيص - الطابق الثالث



مدخل

يعتقد علماء تاريخ الحياة الموسيقية بأن كلمة الموسيقى يونانية الأصل وقد كانت تعني سابقا الفنون عموما غير أن أصبحت فيما بعد تطلق على لغة الألحان فقط وقد عرفت لفظة موسيقى بأنها فن الألحان وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها والموسيقى هو فن يبحث عن طبيعة الأنغام من حيث الاتفاق والتنافر.

فالموسيقى هي لغة التعبير العالمية، والموسيقى هي اللغة التي نسمعها في كل شيء في الحياة في المنزل من التلفزيون والكمبيوتر وفى العمل، في رنات التليفون المحمول، في وسائل المواصلات.

لكل إنسان لون وطبقة صوتية خاصة به، فيوجد الصوت الخشن.. ويوجد الصوت الرقيق الناعم، وهناك القوى والآخر الضعيف، كما يوجد الصوت الذي يعكس الحنان أو الذي يعكس القسوة. كما أن الأصوات تتعدد حسب مصدرها: فهناك صوت الإنسان، صوت الطبيعة، صوت الحيوانات والطيور، صوت الآلة.

فالأصوات لا تنتهي ويحل محل الصوت الصمت بألا نسمع صوتاً. ولا جدال أن أكثر الأصوات إبداعاً هو صوت الإنسان، لأنه باستطاعته أن يرتبه كيفما يشاء ويطوعه حسبما يريد.

يواجه الخطاب الموسيقي العربي العديد من التحوّلات، شملت جوانب أساسية والمتمثلة في العناصر الداخلية للعمل الإبداعي اما من ناحية المضمون الذي يحمل الخصوصيات الفنية التراثية تميزه عن بقية الأنماط الموسيقية أو من ناحية أخرى والمتمثلة في

العناصر الخارجية والتي تعنى بالشكل الخارجي للعمل الموسيقي، لكن يبقى الرهان دائما في علاقة الأعمال الموسيقية بإطارها الابداعي وتموقعها بين الأصالة والتجديد من خلال المحافظة على طبيعة الهوية في الانتاج الموسيقي الجديد وكيف يمكن أن يرتبط بمفهوم الحداثة؟ فالتراث عامّة يمثّل تراكمات ثقافية مشتركة داخل المجتمع الواحد فهو المرجعية الأساسية لكل عمل متصل بالحداثة، حيث أن الاشكالية التي تطرح في سياق التراث الموسيقي لا تتمثل في تجديد التراث أو في عمل ابداعي مجرّد تماما من أي مرجعية موروثة بل الأهم يكمن في الاستمرار والمحافظة على الهوية والثقافة الوطنية ووضع التراث والحداثة جنبا إلى جنب حيث أن تراث اليوم سيمّثل حتما تراث الغد,لأن مفهوم الحداثة لا يعني القطع مع ما هو حامل للخصوصيات الفنية الموروثة لكي يكون حاملا لسيمة التجديد، فجلّ الأعمال الموسيقية تتضمن وجوبا مرجعية تترجم الانتماء الثقافي وتؤكد مفهوم الهوية لكن الاهم في الأمر هو أن العمل المستحدث يستند أساسا على التغيرات العميقة التي شهدها الخطاب الموسيقي إلى جانب مواكبته لعصره حسب التحولات الفكرية والجمالية والفنية، غير أن شروط الحداثة تفرض الربط بين الهوية وما تحمله من خصوصيات فنية موروثة وشريطة أن لا تتضارب المميزات الفنية الجديدة مع العناصر الفنية الأساسية ومدى احترام اللهجة الموسيقية.

الفصل الأول
الأطر النظرية للموروث الموسيقي

في الأطر النظرية لموروثنا الموسيقي ، لابد من استعراض لنظريات الموسيقى العربية وما ثبّـت لها من أجناس وسلالم موسيقية ، بالرغم من استخدام الأسماء الكثيرة جداً ، وعدم صلاحية بعضها ، لما تعنيه من معنىً آ خر لا يتناسب وما أطلق عليها . مثل كلمة

(مقام) التي يقصدوا فيها (السلم الموسيقي) ، بينما الكلمة تعني لغوياً (الموقع) وموسيقياً (الدرجة الصوتية) . اما في العراق فالكلمة تعني اسلوبا غنائيا له قواعد وأصول وفيه نسبة من الارتجال ... الخ ، وغيرها من الكلمات .

ومع ذلك ، سنستعرض تلك النظريات مع بعض التعديلات التي أقترحتها كقواعد علمية لا تقبل التأويل او ازدواجية المعنى والأخطاء الشائعة.

أولا: سلالم الموسيقى العربية وأجناسها :

تعاني موسيقانا العربية ، ونظرياتها خاصة ، من تعقيدات متنوعة ، وخلط في المفردات ومفاهيمها ، اضافة الى مجموعة من الأخطاء التي شاع استخدامها بين الموسيقيين .

كل هذه الاشكالات ، يجدها طالب الموسيقى امامه حائلاً صلداَ يفصل بينه وبين تعلمه للموسيقى العربية . كما يرى أن الموسيقى بحر مظلم يصعب على الفرد سبر غوره ، لذا يبتعد الكثيرون ، ممن يودّون تعلم الموسيقى العربية – عن دراستها ، والاتجاه نحو تعلم الموسيقى الغربية .

إن هذه الحالة الخطيرة ، هي أحد أسباب قلة المتخصصين بالموسيقى العربية أو المحلية ، والعازفين على مختلف آلاتها الموسيقية . مما أدى الى قلة الباحثين والمؤلفين المبدعين فيها . وهو ما يحتاجه أي مجتمع لبناء الأسس العلمية لتطوير موسيقاه .

إذاً ، لابد من استقطاب أعداد كبيرة من الشباب لدراسة الموسيقى بشكل عام ، ثم توجيههم للاهتمام بالموسيقى العربية عزفاً وغناءً وبحثاً . ليس فقط ليسدّوا حاجة المجتمع لهذه المهن ، بل ليبقى عدد منهم ، فائضاً عن حاجة المجتمع اليومية ، فيتجهوا بذلك لتطوير امكاناتهم أكثر فأكثر ، ويتجه المتميزون منهم الى الموضوع العلمي او الإبداع الموسيقي والغنائي .

ومن أجل تحقيق ذلك ، لابد لنا من تبسيط نظريات الموسيقى العربية وتنقيتها وتوحيدها ووضع اسس علمية وقواعد ثابتة لا تقبل التأويل اوازدواجية المعنى ، كذلك فصل مفهوم السلالم الموسيقية بوصفها درجات ثابتة ، عن مفهوم المقامية التي يدخل فيها اسلوب التعامل مع درجات تلك السلالم والدرجات العرضية المستخدمة عند التأليف الموسيقي او الغنائي ، دون الابتعاد عن هويتها وخصوصيتها السمعية .

عندما نتكلم عن السلم الموسيقي ، لابد من أن نعرّج على درجاته . والمقصود بالدرجة الصوتية PICH كصفة ذاتية ، هو الارتباط الوثيق بصفات الصوت الفيزيائية

(الذبذبة) ، وهي امتداد محدد ، ساكن ، متموج بانتظام .

ومع تطور العلوم ، تغيّر موقف علم الصوت تجاه النهج الكلاسيكي الجامد ، ليحل محله حقيقة علمية لايمكن التغافل عنها ، وهي ضرورة ادراك الصوت ديناميكياً من خلال حركته ، أي أن جمالية الصوت الموسيقي تكمن في مضمونه ، وفيما يحيط به من أصوات أخرى ، كلها في حالتها الحركية .

ورغم هذه الحقيقة ، إلا اننا سنعتمد التحديد الفيزيائي للذبذبات ، عند تعرضنا الى الدرجات الصوتية المتتابعة للسلم الموسيقي ، لأن دراسة جمالية الصوت الموسيقي خارجة عن موضوع بحثنا هنا .

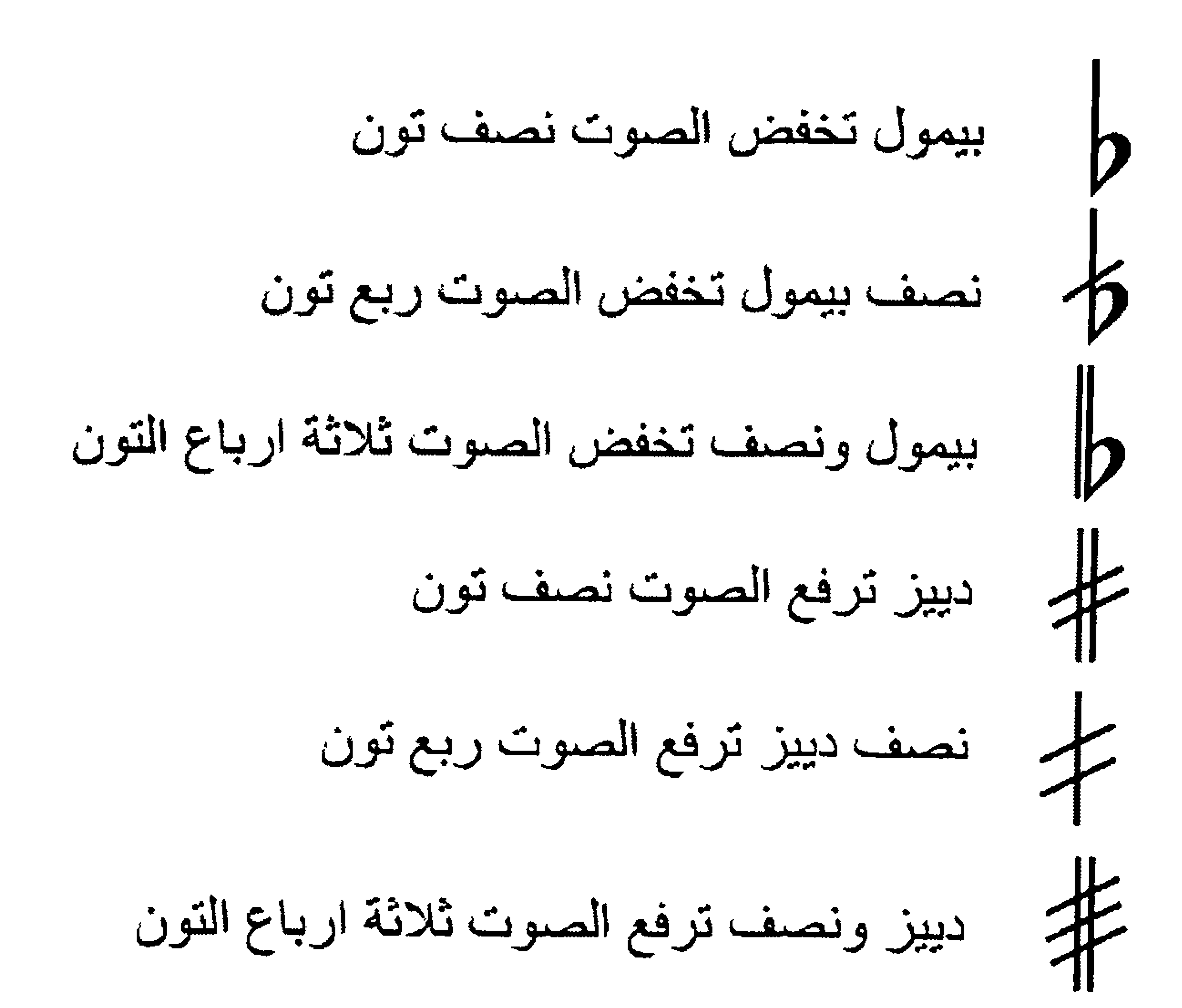
وادرج الآن قواعد علمية عامة لأجناس وسلالم الموسيقى العربية كما أقترحها .

ثانيا: المصطلحات والمقامات :

١ – النغمة والصوت والدرجة مفردات لها معنى واحد .

٢ – البعد الكامل يعني المسافة الصوتية (تون) ويقسم الى أربعة أرباع متساوية .

٣ – علامات التحويل :



٤ – الجنس : هو البعد الذي بالأربعة، وهو تتابع أربع درجات تحصر بينها ثلاث مسافات صوتية . أما البعد الذي بالخمسة فيسمى جنس خماسي ، وهو تتابع خمسة درجات تحصر بينها أربعة مسافات صوتية .

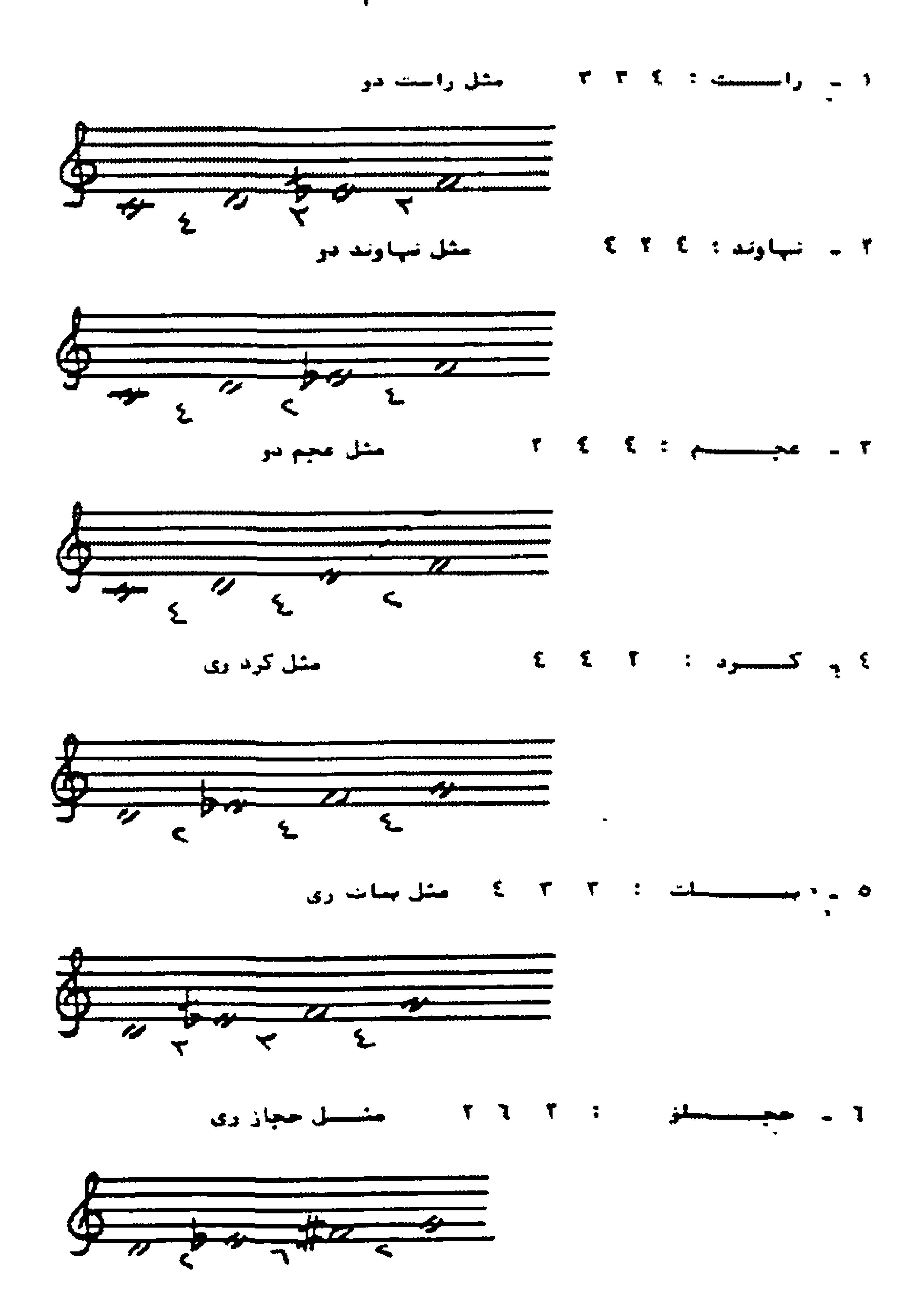
٥ – الجذع : هو الجنس الذي يبدأ به السلم الموسيقي في الصعود.
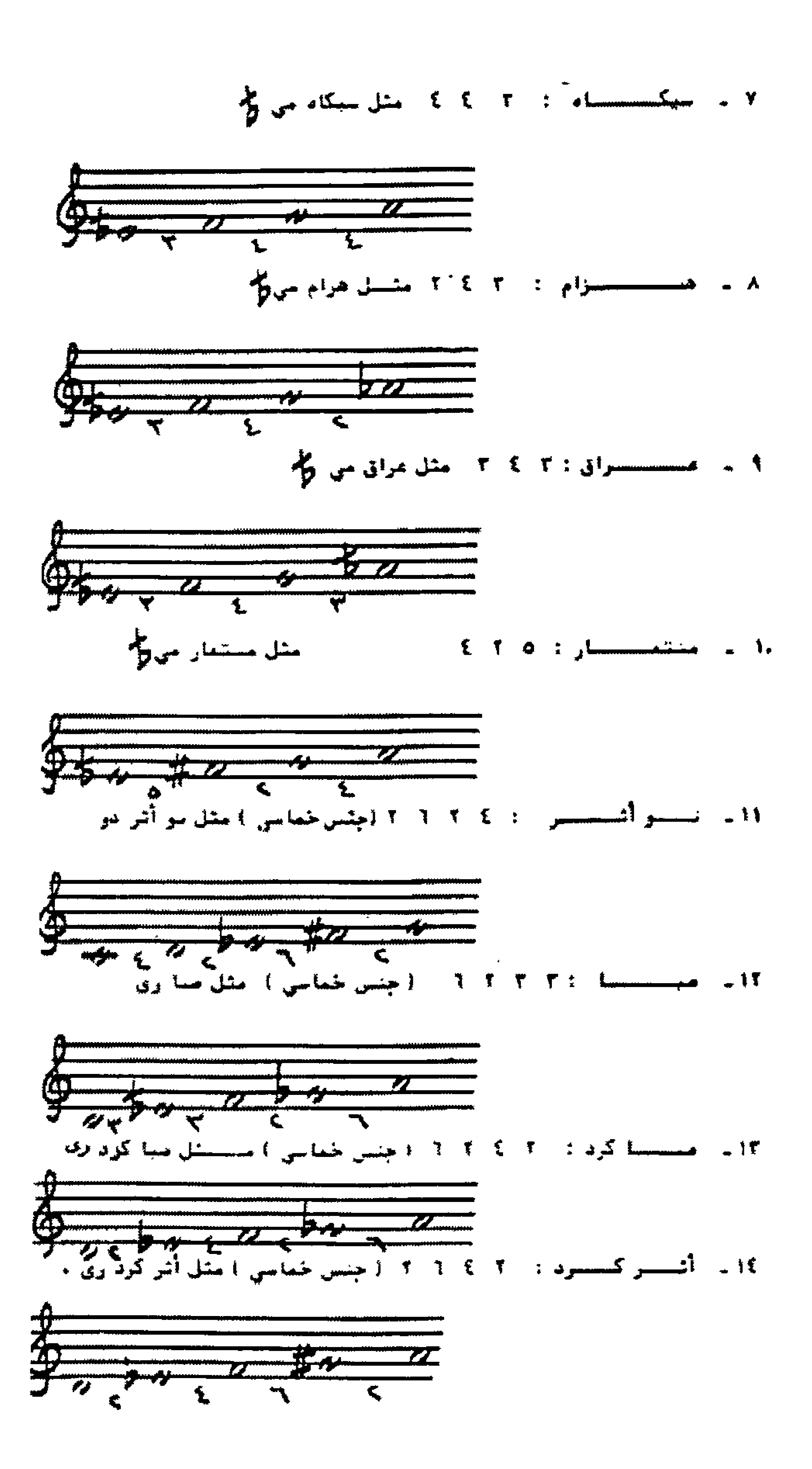
٦ – الفرع : هو الجنس المكمّل للسلم الموسيقي في الصعود .

٧ – السلّم الموسيقي : هو جمع بين جنسين مربوطين بشكل متصل مثل سلم البيات ، أو منفصل مثل سلم الراست ، أو متداخل مثل سلم الهزام .

عرض (شكل الأجناس والسلالم الموسيقية المقترحة)
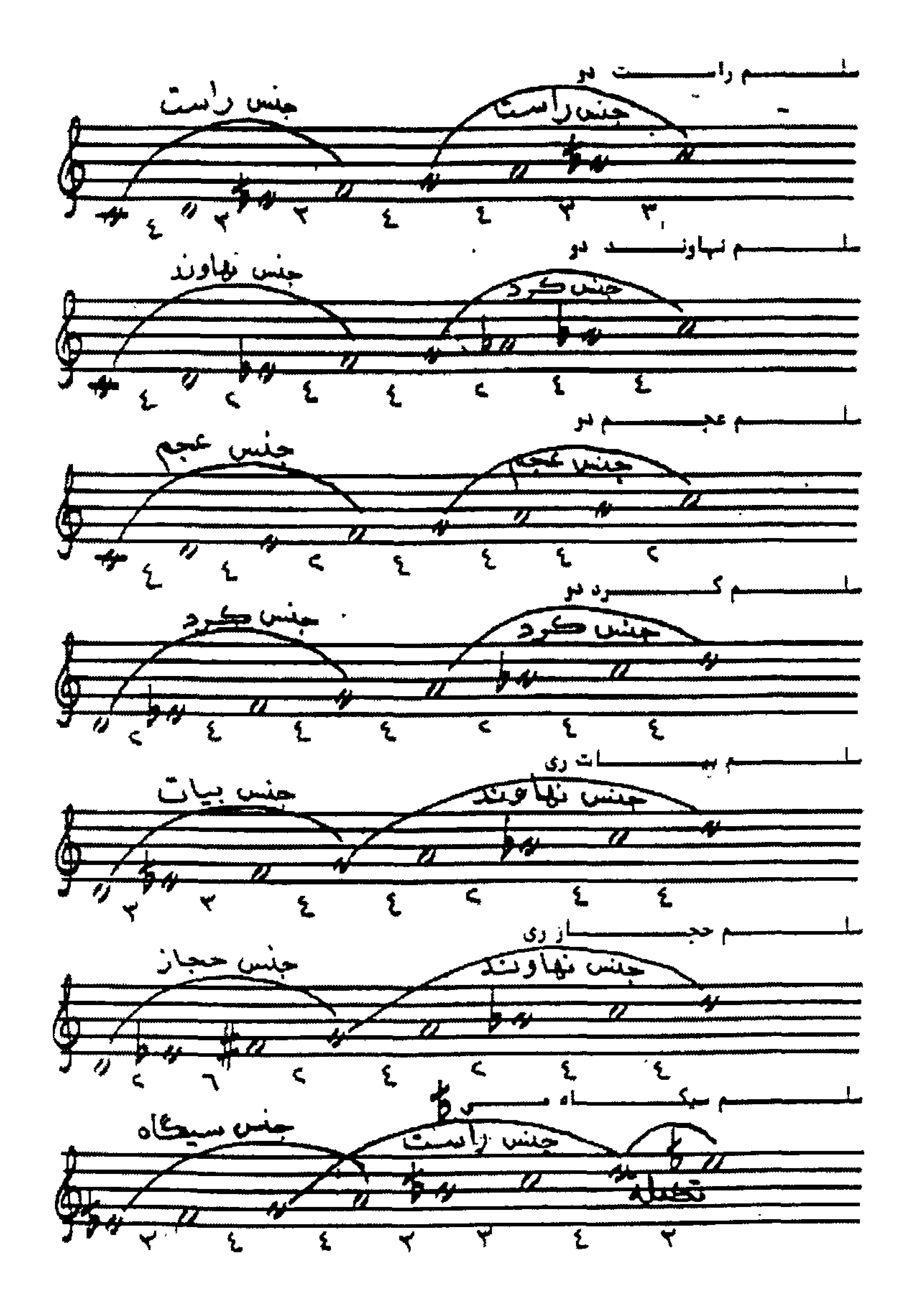
الجدول رقم ١
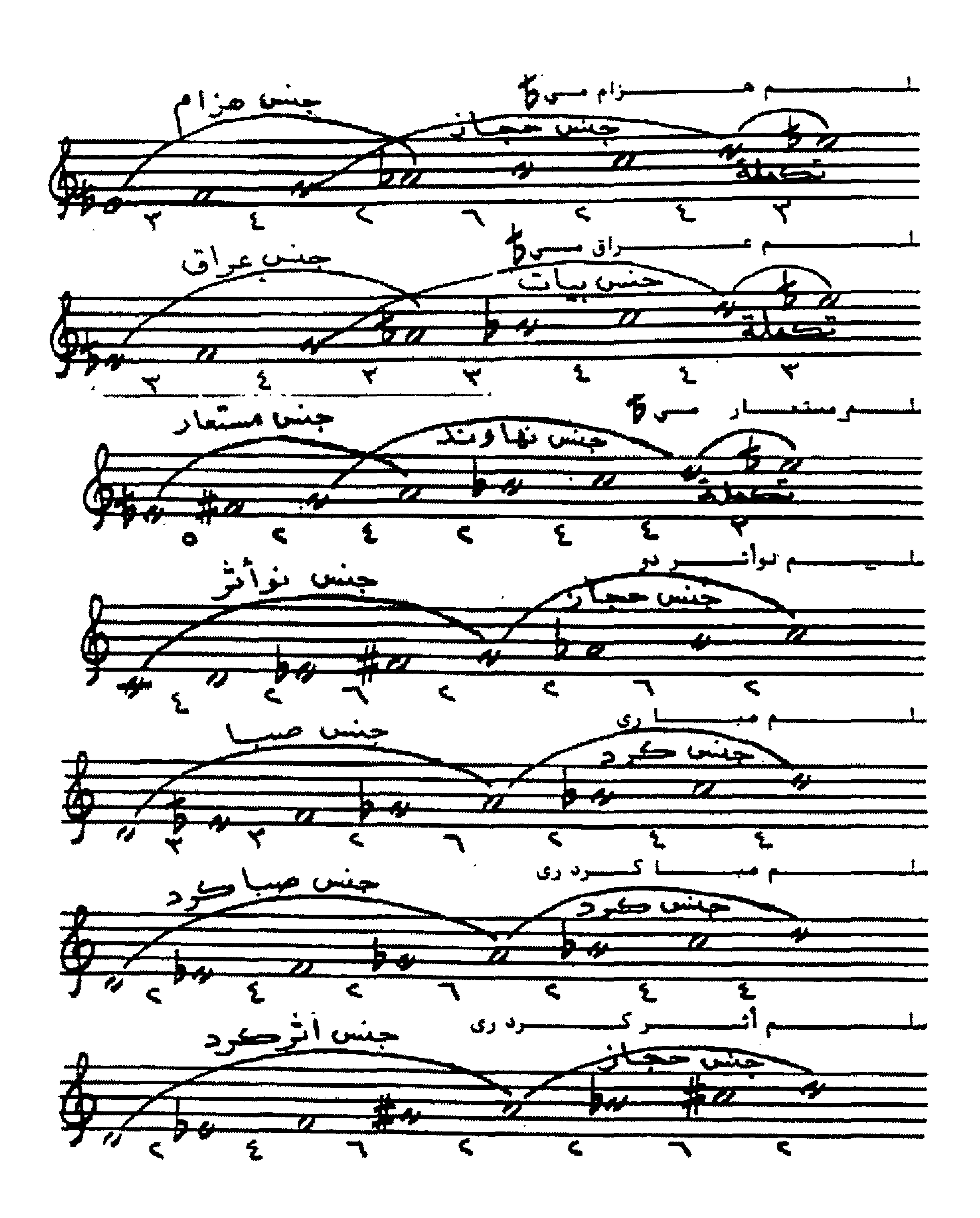



٧ - سيكـــــاه : ٣ ٤ ٤ مثل سيكاه مي
٣ ٤ ٤
٨ - هـــــزام : ٣ ٣ ٤ ٢ مثـــل هزام مي
٣ ٤ ٢
٩ - عـــــراق : ٣ ٤ ٣ مثل عراق مي
٣ ٤ ٣
١٠ - مستعـــــار : ٥ ٢ ٤ مثل مستعار مي
٥ ٢ ٤
١١ - نـــو أثـــر : ٤ ٢ ٦ ٢ (جنس خماسي) مثل نو أثر دو
٤ ٢ ٦ ٢
١٢ - صبـــا : ٣ ٣ ٢ ٦ (جنس خماسي) مثل صبا ري
٣ ٢ ٦
١٣ - صبا كرد : ٢ ٤ ٢ ٦ (جنس خماسي) مثـــل صبا كرد ري
١٤ - أثـــر كـــرد : ٢ ٤ ٦ ٢ (جنس خماسي) مثل أثر كرد ري.
٢ ٤ ٦ ٢

الجدول رقم ٢

السلالم الأساسية




سلم هزام مي
جنس هزام
جنس حجاز
تكملة
سلم عراق مي
جنس عراق
جنس بيات
تكملة
سلم مستعار مي
جنس مستعار
جنس نهاوند
تكملة
سلم نوأثر دو
جنس نوأثر
جنس حجاز
سلم صبا ري
جنس صبا
جنس كرد
سلم صبا كرد ري
جنس صبا كرد
جنس كرد
سلم أثر كرد ري
جنس أثر كرد
جنس حجاز

٨ – السلم الأساسي : هو السلم الذي يبدأ بجذع من جنس خاص به ، يسمى باسمه ، وبذلك يكون عدد السلالم الأساسية بعدد الأجناس المختلفة عن بعضها في تسلسل المسافات بين درجاتها .

٩ – السلم الفرعي : هو السلم الذي يبدأ بجذع مشابه لجذع أحد السلالم الأساسية ومختلف عنه في فرعه .

١٠ – الطبع : هو كيفية التعامل مع درجات السلم الموسيقي وأجناسه والعلامات العرضية المستخدمة عند التأليف .

جدول المقامات الموسيقية العربية (٢)

أسم المقام	أرتكازه	عقـــوده أو اجناســـــه		ملاحظات
		صعودا	نزولا	
١. الراست	دو	راست دو + راست صول	نهاوند صول + راست دو	
٢. السوزناك	دو	راست دو + حجاز صول	امكانية تغيير الحجاز بنهاوند	
٣. النيروز أو نيرز	دو	راست دو + بيات صول	امكانية تغيير البيات بنهاوند	
٤. محير العراق	صول	راست صول + بيات رى	مثل الصعود	
٥. الدلنشين	دو	راست دو + بيات أو صبا لا	نهاوند صول +راست دو	
٦. راست الذيل	دو	راست أو راست الذيل دو+ راست صول	نهاوند صول + راست دو	الذيل هو جنس راست
٧. الماهو	دو	ماهور دو + راست صول	نهاوند صول + راست دو	الماهور هوجنس عجم (ماجور)

٨. النهاوند	دو	نهاوند دو + حجاز صول	كرد صول + نهاوند دو	
٩. النهاوند الكبير	دو	نهاوند دو + نهاوند صول	مثل الصعود	
١٠. النهاوند المرصع	دو	نهاوند دو + حجاز فا	مثل الصعود	
١١. النواثر	دو	نوأثر دو + حجاز صول	مثل الصعود	
١٢. النكريز	دو	نوأثر دو + نهاوند صول	مثل الصعود	
١٣.الحجاز كار	دو	حجاز دو + حجاز صول	مثل الصعود	
١٤. الزنكولاه	دو	حجاز دو + جهاكاه فا و صبا لا أحيانا	مثل الصعود	
١٥. الحجاز كاركردي	دو	كرد دو + نهاوند فا	مثل الصعود	
١٦. الاثر كردي	دو	أثر كرد دو + حجاز صول	مثل الصعود	
١٧.البياتي	ري	بيات ري +راست صول	نهاوند صول + بيات ري	
١٨. بياتي عشيران	لا قرار	بيات لا قرار +بيات ري	مثل الصعود	
أ. المحير او	ري	مثل البيات بابراز عقد	مثل الصعود في البيات	

طاهر		الجواب		
ب. العشاق التركي او حسين عجم	ري	بيات ري + نهاوند صول	مثل الصعود	
ج. الحسيني او الحسين أصل	ري	بيات ري + بيات لا	مثل الصعود	
د. العجم	ري	يتميز بعقد عجم؟	مثل الصعود	ربما يقصد بيات ري + عجم صول
ه. الحسين صبا	ري	يتميز بكثرة التوقف على فا	مثل الصعود	
و. الحسين نيرز	ري	يتميز بكثرة الرجوع الى درجة الراست	مثل الصعود	
٢٠. البياتي شوري	ري	بيات ري + حجاز صول	مثل الصعود	
٢١. كردي	ري	كرد ري + نهاوند صول	مثل الصعود	
٢٢. الحجاز- اصبعين – زيدان - ومثنوى	ري	حجاز ري + راست صول	نهاوند صول + حجاز ري	
٢٣. الشاهناز (يدخل في الاصبعين)	ري	حجاز ري + حجاز لا	مثل الصعود او كالحجاز	
٢٤. الرمل	ري	مثل الحجاز	مثل الحجاز	ابراز صول في الصعود

				وتحاشيها في النزول وكثرة التوقف على مي
٢٥. المجنه او الزوركند بالمغرب	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	اختلاطه مع مقام آخر كالبيات مثلا
٢٦. الصبا او المنصوري في العراق	رى	بيات رى ثم حجاز فا او صبا رى	مثل الصعود	
٢٧. السيكا	مي نصف مخفوضه	سيكاه مي +راست صول	نهاوند صول + سيكاه مي	
٢٨. الهزام	مي نصف مخفوضه	سيكاه مي + حجاز صول	مثل الصعود	
٢٩. المابة الشرقية	مي نصف محفوضه	سيكاه مي + نهاوند صول	مثل الصعود	
٣٠. راحة الارواح	سي نصف مخفوضه	سيكاه سي + حجاز رى	مثل الصعود	
٣١. العراق الشرقي	سي نصف مخفوضه	سيكاه سي + بيات رى	مثل الصعود	
٣٢. البسته نكار	سي نصف مخفوضه	سيكاه سي + صبا رى	مثل الصعود	
٣٣. اللامي	مي طبيعية	كرد مي + كرد لا	مثا الصعود	
٣٤.الجهاركاه	فا	جهاركاه فا + راست دو	مثل الصعود	
٣٥. العجم عشيران	سي محفوضه	عجم سي + كرد رى + نهاوند صول +	مثل الصعود	

		جهاركاه فا		
٣٦. الرصد	صول او ري	يشمل صول لادو ري مي صول	يشمل صول مي ري دو لا صول	قد يمر على سي و فا دون التوقف عليهما
٣٧. الذيل	دو	ذيل صول قرار و ذيل دو	يتغير الذيل صول بنهاوند صول	الذيل هو جنس راست التوقف بكثرة على ري وكثرة تحاشي فا و سي
٣٨. مجنبات الذيل	دو	ثلاثة تتميز ١ بحجاز صول ٢ بحجاز صةل قرار ٣ بخفض مي عند القفلة	مثل الصعود	
٣٩. العراق التونسي او اصبهان في المغرب	ري	عراق ري + ذيل صول	مثل الصعود	مثل الذيل مع زيادة تحاشي فا و مي عند القفلة(العراق التونسي هو بيات)
٤٠. النوى – المشرقي في المغرب	ري	نهاوند ري + بيات لا	مثل الصعود	تحاشي يب في النزول
٤١. الاصبهان – العشاق في المغرب	صول قرار او ري	راست صول قرار او ري + حجاز ري احياناً	يتغير الراست او الحجاز ري بنهاوند ري	
٤٢. المزموم		جهاركاه فا +	مثل الصعود	

	فا	راست او ماهور دو		
٤٣. العراق عجم		جهاركاه صول +جهاركاه ري	مثل الصعود	
٤٤. الراست العراقي	دو	راست دو + بيات ثم صبا صول فراست دو	يتميز بالحجاز ثم نهاوند صول	رفع درجة فا عندالقفلة (تسلسل لغناء مقام الراست العراقي وليس مقام بمفهوم الموسيقى العربية)
٤٥. الماهور العراقي	دو	مثل الماهور	مثل الصعود	
٤٦.الجهاركه العراقي	دو	مثل الماهور	مثل الصعود	
٤٧. البيات العراقي وفروعه	ري	بيات ري + نهاوند صول	مثل الصعود	كثرة التوقف على فا و دو
أ. المحمدوي	ري	مثله	مثله	كثرة التوقف على صول

اذا امعنا النظر في الجداول السابقة ، نرى التعقيد والتداخل في مفهوم المقام والتشابه بالاسماء وعدم وضوح التفسير ، وكل ذلك يدخل ضمن التأليف ، فإذا اعتمدنا على هذا الاسلوب وتسمية اي تصرف في التأليف ، لاحتجنا الى آلاف الأسماء لذلك .

ثالثا: الدراسات السابقة :

كان أول من أشار الى السلم الموسيقي العربي بشكل علمي وواضح هو (الكندي) وليس (الفارابي)كما ذكر الأستاذ

ميخائيل الله ويردي في كتابه (فلسفة الموسيقى الشرقية في اسرار الفن العربي) بأن " الفارابي هو أول من حدثنا عن السلم الموسيقي العربي ..." . وقد كانت بحوث الكندي الأساس لما جاء به الفارابي في شرحه للسلم الموسيقي ، معتمدا على الأجناس ، أو ما يسمّيه بالتجنيس . فذكر أن التجنيس الأول هو : عودة – عودة – نصف عودة، أي تون – تون – نصف تون، وهو ما ينطبق على جنس العجم .

أما الجنس الثاني فهو : عودة – ثلاثة أرباع العودة – ثلاثة أرباع العودة ، أي تون – ثلاثة أرباع التون – ثلاثة أرباع التون ، وهو ما ينطبق على جنس الراست ...... وهكذا بقية الأجناس .

لكن الفارابي لم يحدد طبيعة التعامل مع درجات تلك الأجناس أو السلم . وسار في نفس النمط ابن سينا والأرموي من بعد الفارابي.

ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي وما بعده ، تأثر الموسيقيون العرب والعراقيون منهم ، بالموسيقى التركية ، فأدخلوا سلالم موسيقية جديدة على الموسيقى العربية .

وقد كتب كثير من الموسيقيين العرب والعراقيين في نظريات الموسيقى دون أن يحددوا بشكل واضح وعلمي مواصفات الموسيقى العراقية .

من ذلك نرى ، أنه لا توجد دراسة سابقة تحدد ماهية الموسيقى العراقية وخصائصها بشكل علمي ودقيق يمكن تمييزه عن موسيقى الشعوب العربية الأخرى .

الفصل الثاني

الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي العربي في العراق

للموروث الغنائي العربي في العراق خصوصيات خلقها المبدعون العراقيون ، ولازمت الأغنية الشعبية بالخصوص ، فأصبحت علامة مميزة فيها . وتتوزع هذه الخصائص على ثلاثة حقول :

١ – خصائص المسافات الصوتية

٢ – الخصائص المقامية

٣ – الخصائص الايقاعية

أولا: خصائص المسافات الصوتية :

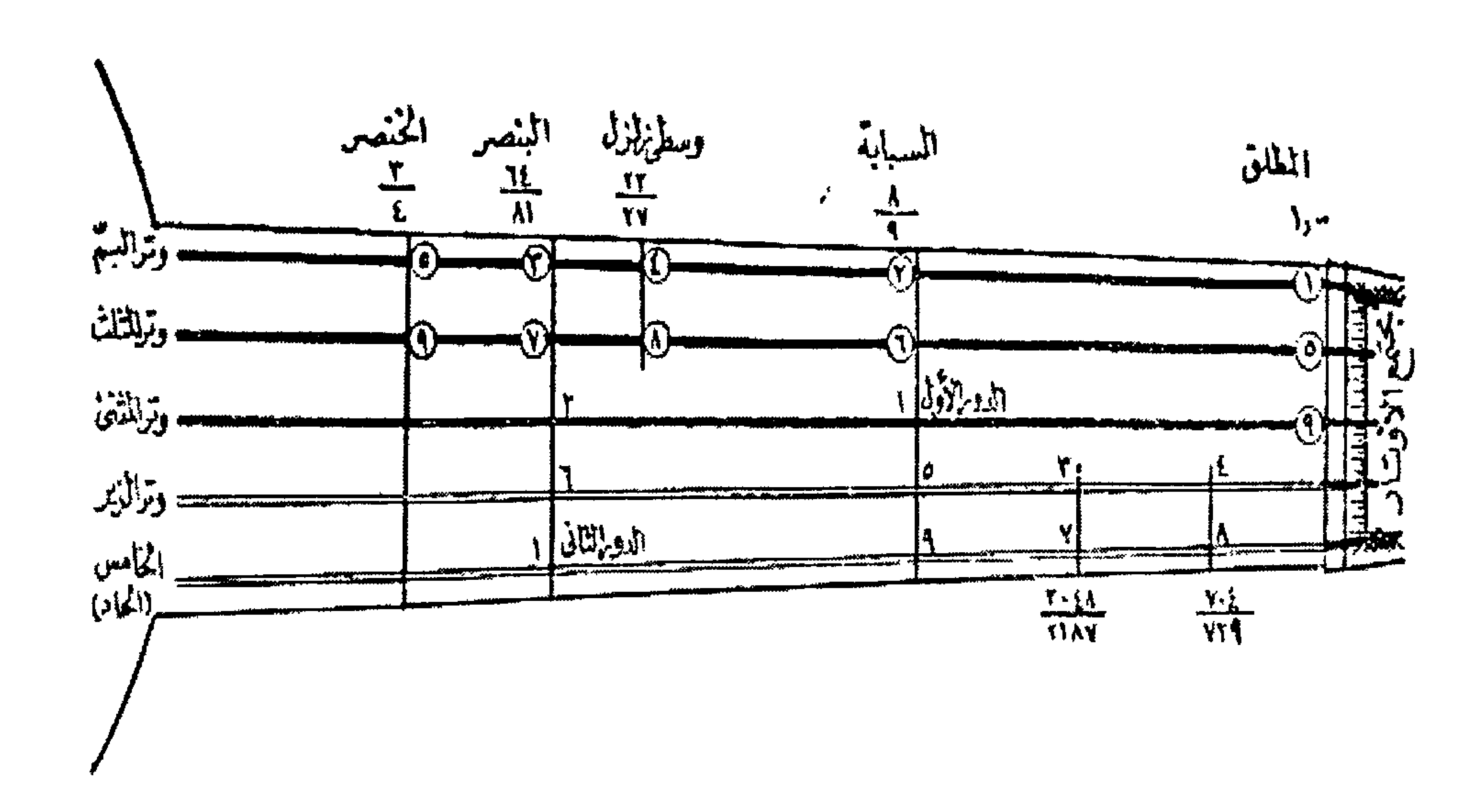
في الموسيقى عامة ، يقسم البعد الطنيني (التون) الى تسعة أجزاء يسمى كل جزء منها

(كوما). وكانت حسابات الفارابي ومن بعده ابن سينا ثم الارموي ، تعتمد على حساب الكوما . كان الفارابي ومن بعده ، يحددوا الأصوات على نسبة طول الوتر في آلة العود . فبعد تسوية شد الأوتار بالطريقة التي تستخدم لحد الآن ، وهي أن تكون نغمة الوتر الثالث مساوية لتردد النغمة التي تسمع من تردد ثلاثة أرباع طول الوتر الثاني

(الأثقل) .. وهكذا اصبحت تسوية أوتار العود الأربعة حسب التتابع من الأثقل الى الأحدّ كالتالي : (٦)

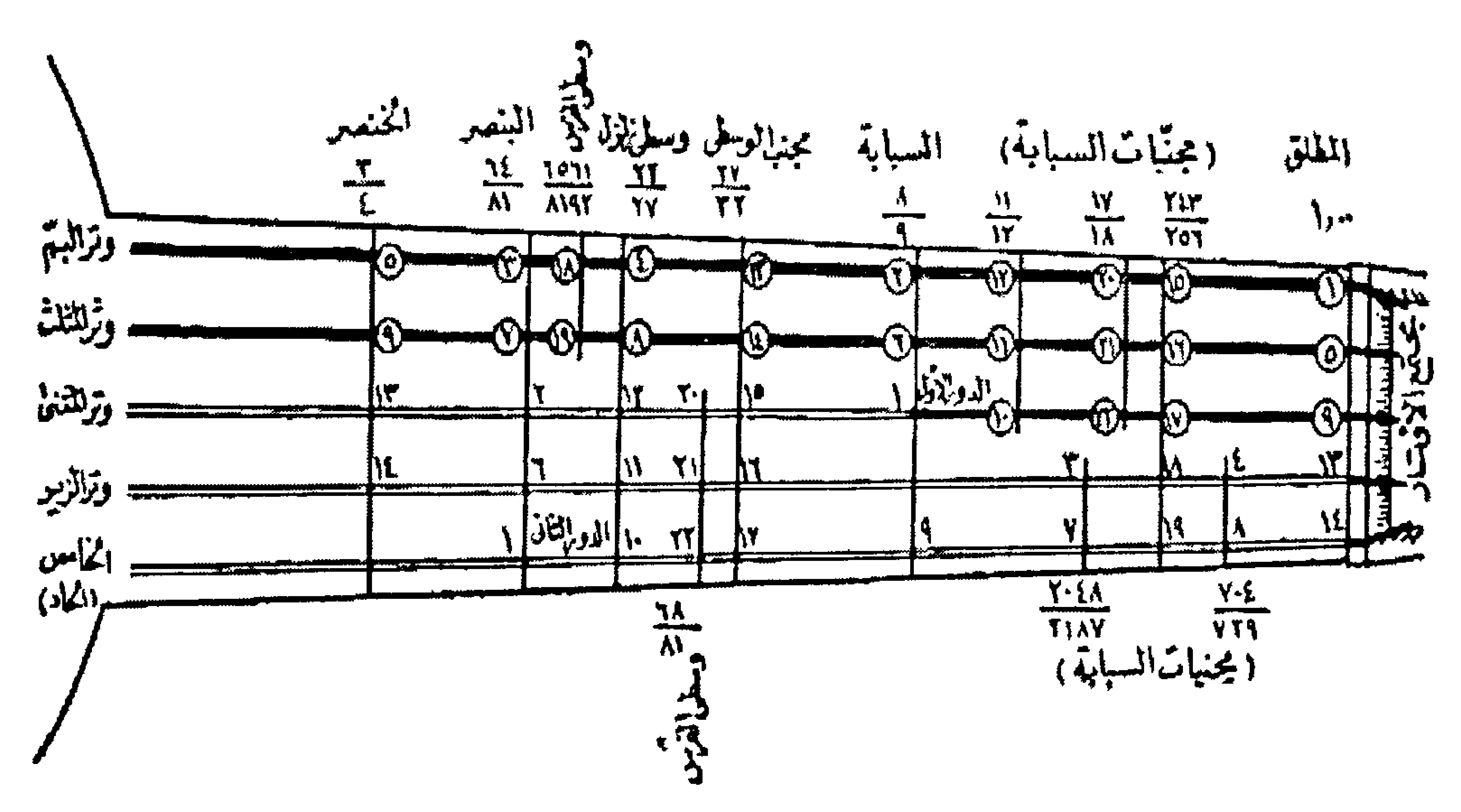
٢٧	/	٣٦	/	٤٨	/	٦٤
La		Re'		Sol		Do

وقد ذكر الفارابي في (كتاب الموسيقى الكبير) العوارض (العتبات أو الدساتين) على زند العود وتثبيتها بحسب المسافات المحددة التي تخرج النغمات ، فقسّمت المسافة بين مطلق الوتر ودستان ثلاثة ارباع الوتر (اي الموقع الذي يعطينا نغمة الوتر الذي يليه في الحدّة) الى خمسة دساتين كالتالي اعتبارا من أنف زند العود :



صورة زند العود عند الفارابي

ثم أضيف الى الدساتين مواقع جديدة منها ما أطلق عليه مجنبات السبابة ووسطى زلزل وغيرها.



صورة زند العود بعد اضافة دساتين مواقع جديدة

وفي رسالة (يحيى بن علي بن يحيى المنجم) التي تحتوي على نظرية الموسيقى كما كان يعرفها الموسيقيون في كتاب الأغاني لأبي الفرج ، ورد سلم العود كما يلي :

جدول سلم العود من كتاب المؤتمر

	بم	مثلث	مثنى	زير
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨
وسطى	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢

اما الكندي ، فقد أدخل دستاناً اسمه (المجنب) على قياس ١١٤ سنت بين المطلق والسبابة .

وفي عهد الفارابي ، اضيفت زيادات أخرى الى السلم ، حيث تم ادخال دساتين مقابلة لدستان الفرس ووسطى زلزل (٣٠٣ و ٣٥٥) بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنت .

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء (قديم – فارس - و زلزل) بينما الدستان الذي كان على ١١٤ سنت محي أثره . وفيما يلي جدول دساتين العود في ايام الفارابي بعد الاضافات .

جدول دساتين العود في أيام الفارابي

الدساتين	الاوتار				
مطلق	بم	مثلث	مثنى	زير	حاد
....	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب قديم......................	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
مجنب فاري	١٤٥	٦٤٣	١١٤١	٤٣٩	٩٣٧
مجنب زلزل	١٦٨	٦٦٦	١١٦٤	٤٦٢	٩٦٠
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى قديمة	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
وسطى فارسية	٣٠٣	٨٠١	٩٩	٥٩٧	١٠٩٥
وسطى زلزلية	٣٥٥	٨٥٣	١٥١	٦٤٩	١١٤٧
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر.....................	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

ودون الدخول في تفاصيل الجداول القديمة والحديثة ، والتي جرت نقاشات طويلة حولها في المؤتر الأول للموسيقى العربية في

القاهرة عام ١٩٣٢ م ، حسبما جاء في التقرير العام للجنة السلم الموسيقي ، حيث شرح تلك النقاشات والتجارب التي أجريت حول تقسيم السلم الى ٢٤ ربعاً دون أن يتفق الجميع على النتائج . لكن الاتفاق تم على ضبط آلة القانون بحساب الـ ٢٤ ربعاً للسلم الموسيقي .

معلوم أن مسافة التون تقسّم الى تسعة أجزاء يسمى كل جزء منها (كوما) . وعندما نقيس المسافة بين درجة (مي) ودرجة (فا) أو بين درجة (سي) ودرجة (دو) نجدها ٤ كومات . بينما المسافة بين درجة (دو) ودرجة (دو- دييز، أي مرفوعة نصف تون) لابد أن تكون ٥ كومات ، حسب نظرية التجاذب والتباعد بين الأقطاب المتشابهة والاقطاب المختلفة فيزيائياً .

وإذا أردنا الدخول في خصائص الموسيقى العراقية ، من حيث المسافات الصوتية ، نجد أن نصف التون الدياتوني المستخدم في جميع السلالم ، لابد أن يكون أقل من ٤ كومات

(قريب من ٣ كومات) ، كما هي المسافة بين درجة (مي) ودرجة (فا) في سلم العجم (دو) ، أو بين درجة (فا) ودرجة (صول – بيمول، أي المخفوضة نصف

تون) في سلم الصبا (رى) .... وهكذا . وهي خصوصية واضحة بالنسبة للمستمع ، يكمن تطبيقها على الآلات الموسيقية ذات الأصوات غيرالثابتة كالعود والكمان وغيره ، بينما يضطر عازف القانون – حيث الأصوات في آلته ثابتة – الى استخدام العفق بيده اليسرى على الأوتار لاستخراج هذه المسافة الصغيرة .

أما موقع درجة السيكاه (مي نصف بيمول ، أي المخفوضة ربع تون) حسب السلم المعدل ، فقد اختلف الموسيقيون في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ م ، موضحين أن

هذه الدرجة في العراق وسوريا أعلى منها في مصر ، لكن ضبط آلة القانون على السلم المعدل ، أي أنها مخفوضة كومتان وربع كوما ، إذ أن اختلافها صعب التمييز بالاذن البشرية ، كون الفرق هو ربع كوما فقط .

ثانياً – الخصائص المقامية :

يخلط الكثير من الموسيقيين بين السلم الموسيقي وبين المقامية. فالسلم الموسيقي هو ثمان درجات صوتية ثابتة تحصر بينها سبع مسافات صوتية . أما مقامية السلم الموسيقي ، فهي كيفية التعامل مع درجات السلم الموسيقي عند التأليف . وهذا التعامل يعطي السلم لوناً وطابعاً يختلف من اسلوب لآخر ، وإن مفردة (طبع) هي أفضل تسمية للمقامية بتقديري .

ونستعرض الآن الخصائص المقامية في الموروث الغنائي (المقام العراقي) .

في البدء لابد من تعريف للمقام العراقي ، هذا الموروث الغنائي الذي انتقل الينا عبر الأجيال شفاهاً ، وهو نوع من الغناء الارتجالي المقيّد بقواعد ثابتة هي :

١ – انتقال محدد في الغناء من جنس موسيقي الى آخر .

٢ – ايقاع محدد لكل مقام يرافق الغناء من بدايته الى نهايته ، أو يدخل في أجزاء معينة منه . وهناك أنواع من المقامات ، تغنى بدون مرافقة الايقاع .

٣ – لكل مقام نوع محدد من الشعر (عمودي بالفصحى أو موال – زهيري)

أما تاريخه ، فمنهم من يعتقد بأنه منحدر من العصر العباسي (القرن التاسع الميلادي)

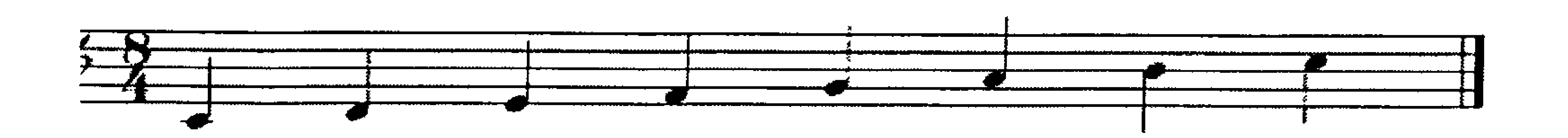
(١٢) ، ومنهم من يرجعه الى عصور أقدم ، بينما يعتقد آخرون بأن تاريخه لا يتعدّى الأربعمائة (٤٠٠) سنة (١٣). الا أن دراسة أكاديمية موثوقة لم تتم لحد الآن .

إن انتقال هذا النوع من الغناء شفاهاً عبر القرون ، وحفاظه طابعه وسبب ديمومته نابع من وجود النسبة الكبيرة من الارتجال فيه ، مما يمنحه القدرة على مواكبة العصور ، إذ يطبع المغنون تلك النسبة من الارتجال بطابع عصرهم بما يتلائم وذوق الناس في ذلك العصر، مع المحافظة على بقاء الأصل المتوارث من الأجيال السابقة .

يتعامل العراقيون مع درجات الأجناس والسلالم الموسيقية في المقام العراقي باسلوب يعطيها طابعاً محلياً ولونا ًموسيقياً يبتعد عن طابعها العام . وهو ما سأشرحه فيما يلي :

١ – سلم الجهاركاه : إن درجات سلم الجهاركاه الذي يحتوي على جنسي عجم على الأساس وراست على الدرجة الخامسة مربوطين ربطاً منفصلا كالتالي :

سلم الجهاركاه دو



لكن التعامل مع درجات هذا السلم كالتالي :

يبدأ الغناء من الدرجةالثالثة (مي) نزولاً الى الأساس (دو) والانتقال بين الدرجتين الأولى والثانية (دو و رى) ثم الاستقرار على درجة العراق (سي مخفوضة ربع
تون) والاستقرار على (دو) عبوراً على درجة العشيران (لا) .
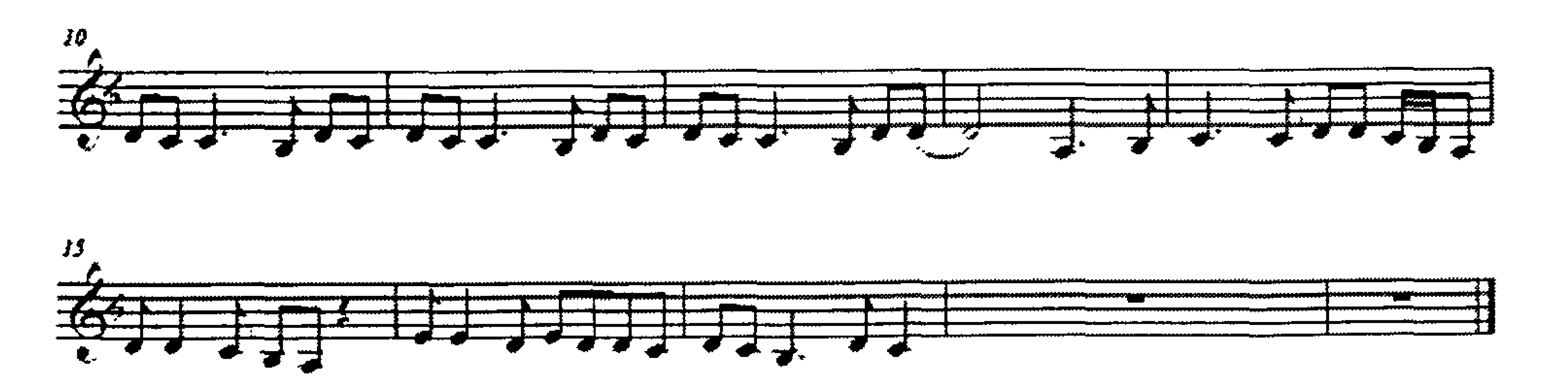
(نوتة الجهاركاه)





ويستخدم المقرؤون العراقيون هذا اللون في تلاوتهم للقرآن الكريم وخاصة في صلاة العيد ، وكذلك في تهليلة العيد .

(نوتة تهليلة العيد)



٢ – سلم الراست : ان درجات هذا السلم الذي يحتوي على جنسي راست مربوطين بشكل منفصل كالتالي :

سلم راست دو



في أحد المقامات العراقية ويسمّى (البنجكاه) الذي يستخدم درجات سلم الراست ، لكنه في القفلات التي تنتهي على الأساس (دو) تكرر درجة السيكاه (مي مخفوضة ربع تون) مع درجة البوسليك (مي الطبيعية) بتتابع سريع (تريل) مما يخلق لوناً

جديداً يختلف عن لون الراست ، ويظهر ذلك واضحاً عندما نطبّق ذلك على آلة موسيقية ثابتة الدرجات كالقانون . ويعتقد بعض الموسيقيين بأنه راست ، والبعض الآخر يعتقده عجم ، وهو في الحقيقة لا هذا ولا ذاك . ففي كتاب (دليل الأنغام لطلاب المقام) لمؤلفه الأستاذ المرحوم شعوبي ابراهيم ، وهو أفضل من ضبط قواعد المقام العراقي من حيث نظرياتها وأدائها غناءً وعزفاً على آلة (الجوزة) ، وضّح في الصفحة ٢٣ بالنوتة الموسيقية أن البنجكاه هو راست ، رغم أن ما غنّاه في أشرطة الكاسيت التي سجلها كتطبيق لما موجود في الكتاب المذكور لا يتطابق مع جنس الراست. وقد وقع في هذا الخطأ أيضاً أستاذي الكبير الدكتور (صالح المهدي) حين ذكر في كتابه (مقامات الموسيقى العربية – صفحة ٦٦ و صفحة ٢٣٧) بأن البنجكاه هو (جهاركاه). وقد ناقشته بذلك فأيّد رأيي .

وفي أغنية (هذا مو إنصاف منك) يظهر هذا اللون بشكل واضح.

هذا مو انصاف منك

المقام : بنجگاه

إيقاع : جورجينه

هذا مو إنصاف منك
الناس لو تنشدني عنك

غيبتك هالگد تطول *
شرد اجاوبهم شاگول

گلبي خليته يتلوّه
هذي مو منك مروّه
الناس لو تنشدني عنك .. ..

بنار هجرانك تجوّه
لا ولا منك أصول

ألف حيف وألف وسفه
لا تظن گليبي يشفه
الناس لو تنشدني عنك .. ..

مثلك يخون ويه ولفه
والألم عنّه يزول
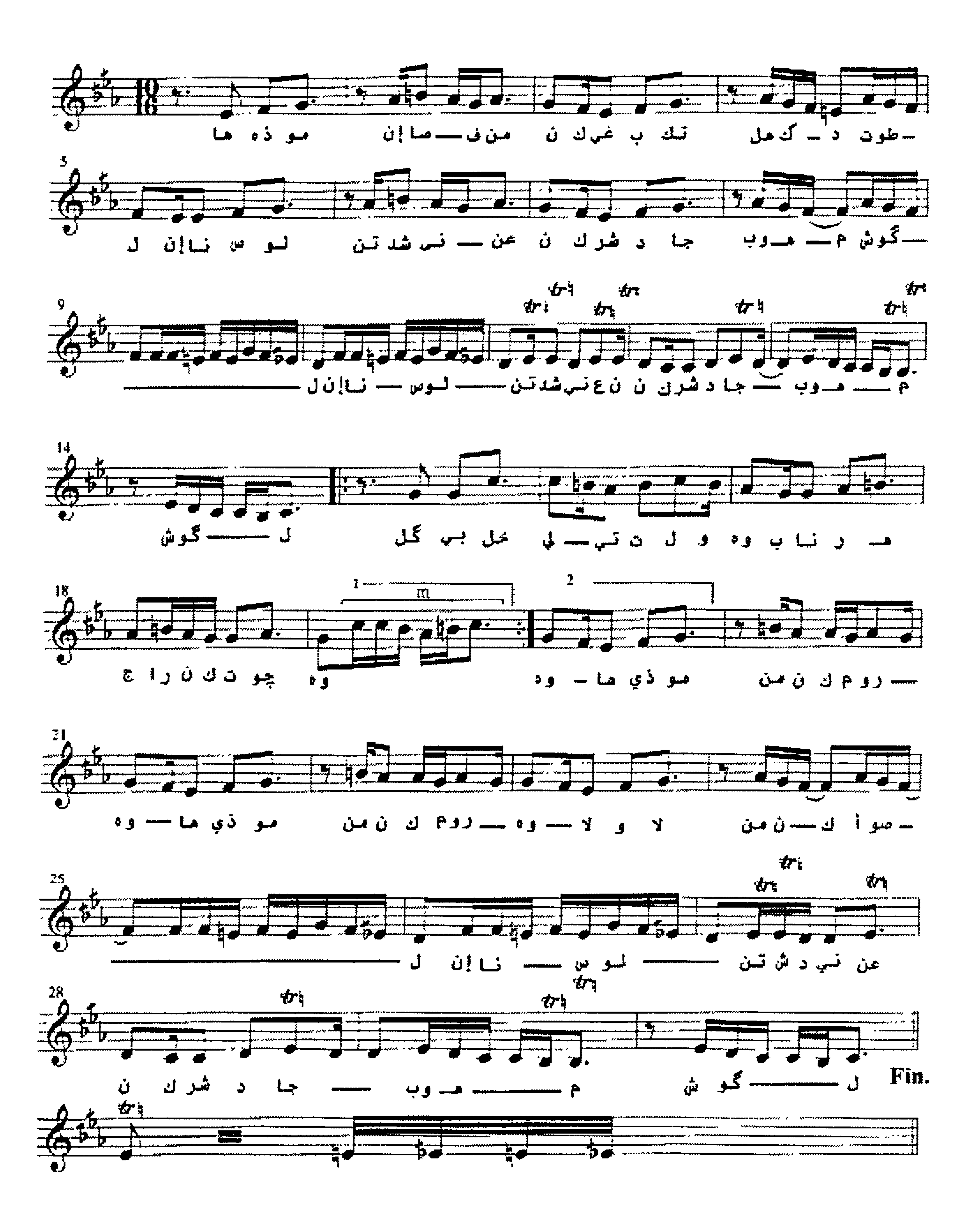
توالف العاذل بسرعة
أضل چم دوب أجد واسعى
الناس لو تنشدني عنك .. ..

والوصل عنّي تمنعه
وغيري عالحاضر ينول

---

* هالگد : بهذا القدر

هذا مو انصاف منك
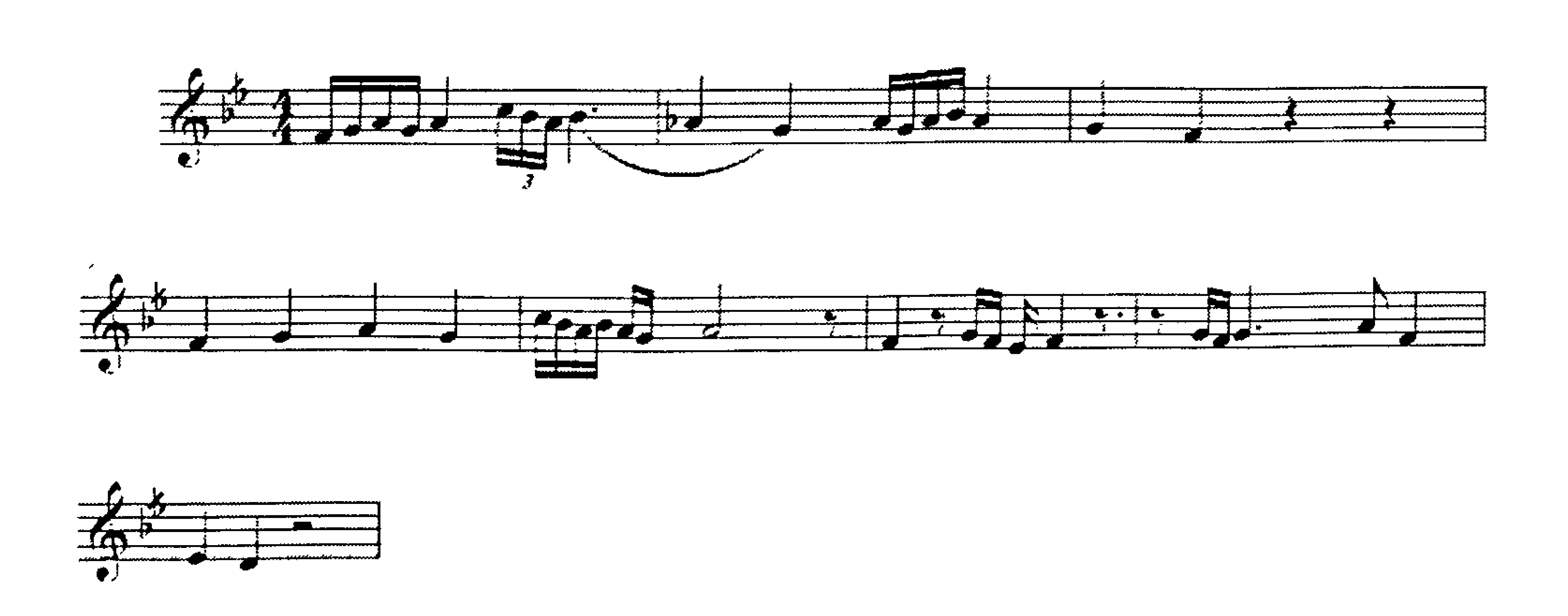


٣ – سلم البيات : ان درجات هذا السلم ، الذي يحتوي على جنس بيات وجنس نهاوند مربوطين بشكل متصل كالتالي :

سلم البيات رى
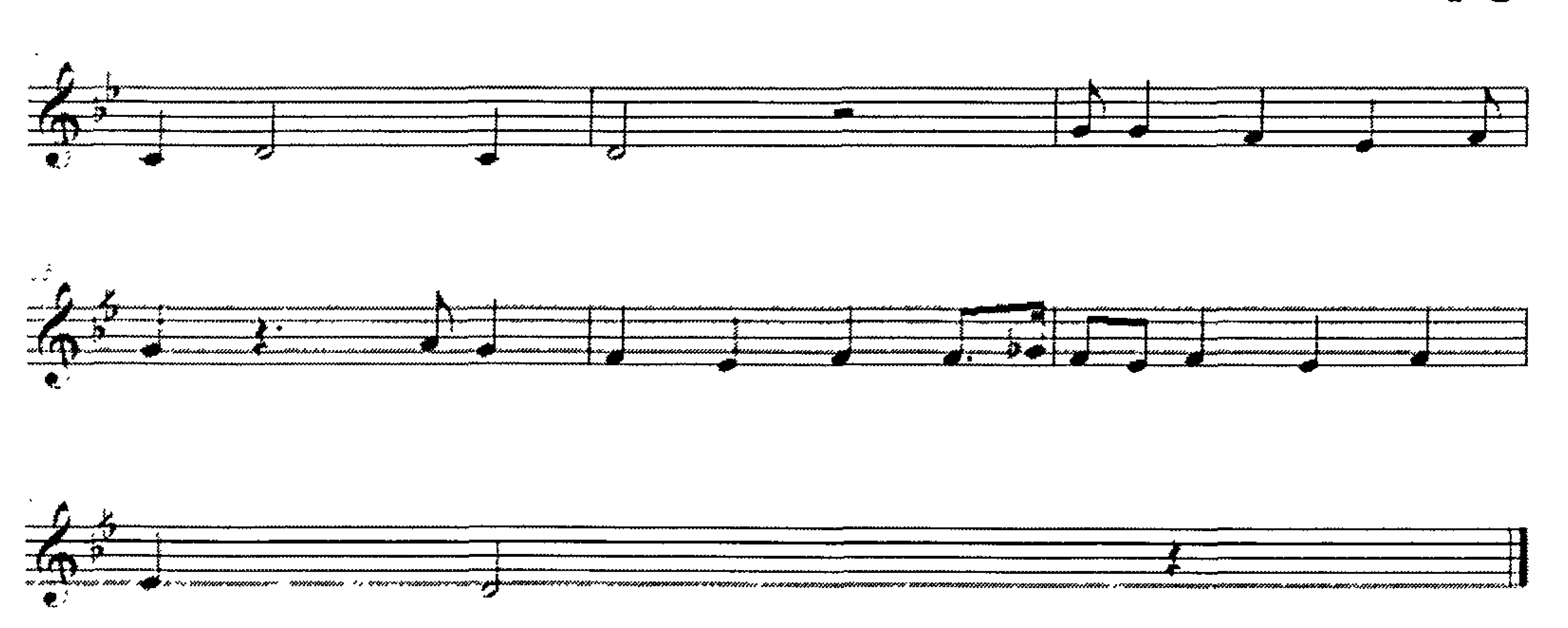


ا – مقامية الدشت (على درجة رى) : يُستخدم في هذا المقام درجات سلم البيات ، فيبدأ من درجة جهاركاه (فا) صعوداً الى درجة الحسيني (لا) والاستقرار المؤقت عليها ثم الانزلاق التدريجي الى درجة النوى (صول) (glissando) ثم استخدام (لا - المخفوضة نصف تون) والاستقرار على درجة (فا) ، ثم الصعود مرة أخرى الى درجة (لا) ، والجملة الأخيرة تبدأ بدرجة (فا) بالاستقرار عليها اكثرمن مرة ثم نزولاً الى درجة الأساس (رى) .



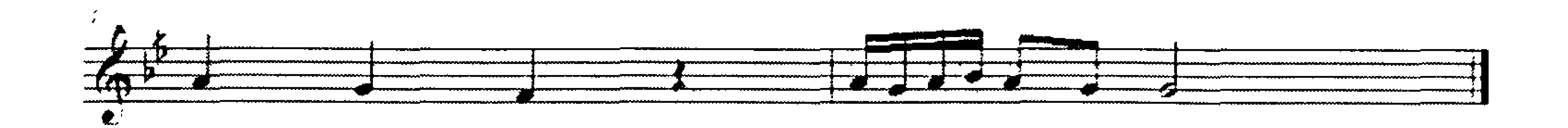
إن استخدام الانزلاق التدريجي في القسم الأول والجملة الأخيرة تعطينا طابعاً موسيقياً ولوناً يختلف عن سلم البيات .

ب – مقامية البهيرزاوي (على درجة رى) : يُستخدم في هذا المقام درجات سلم البيات ، يبدأ من درجة (دو) صعوداً الى الأساس (رى) وعودة الى (دو) ثم الاستقرار على (رى) . الجملة الثانية تبدأ من النوى (صول) نزولا الى (رى) ثم الصعود الى (صول) والاستقرار عليها ثم البدء بدرجة (لا) نزولاً الى الأساس ، وعند النزول تُجس درجة (صول المخفوضة نصف تون) وهذا ما يعطي المقامية طابعاًً خاصاً بالاضافة اسلوب التنقلات الأولية .



ج – مقامية البيات (على درجة رى) : يُستخدم في هذا المقام درجات سلم البيات ، من درجة الجهاركاه (فا) صعوداً الى (صول) و (لا) ثم النزول تدريجياً الى الأساس (رى) ثم الصعود الى درجة (صول) حيث تنتهي الجملة . إن استخدام درجات سلم البيات والاستقرار دائماً على درجته الرابعة صعوداً ، أعطى لهذه المقامية طابعاً جديداً يختلف عن سلم البيات .





وفي أغنية (جواد جواد) نموذج لذلك

جــواد جــواد

المقام : بيات عراقي

إيقاع : سنگين سماعي

جواد جواد مسيّبي
إنت سبيت أهل الهوى

محمّد جواد مسيّبي
عجب إنت ما تنسبي
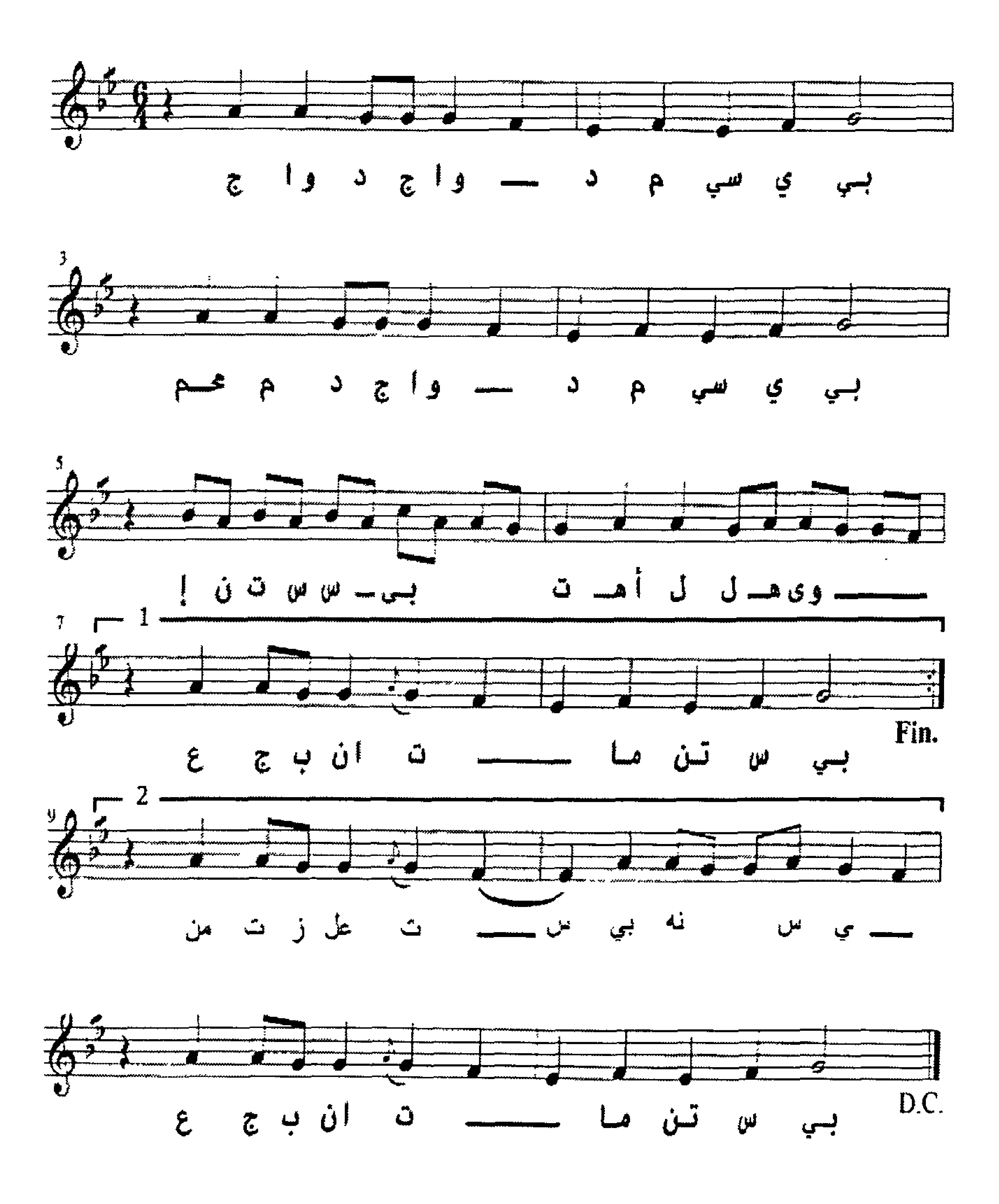
من يا بلد جوادي
جاوب لا تصير عنادي
جواد جواد مسيّبي

مسيباوي لو بغدادي
من تزعل تسبينا سبي

يعجبني أگعد يمّه
والصوچ كله من امّه
جواد جواد مسيّبي

شدة ورد واشتمه
يا بعد روحي وكل هلي

جـــواد جـــواد
Jewad Jewad



وهذا الأسلوب بالتعامل مع درجات سلم البيات قريب الشبه بمقامية مقام الخنبات أيضاً من حيث القفلة ، رغم أن الأستاذ شعوبي ابراهيم يضع الخنبات في قسم النهاوند (١٥).

والحقيقة ، إن استخدمنا قاعدة تحديد الجنس الموسيقي باعتبار درجة نهاية الجملة هي الأساس ثم صعوداً الى الدرجة الخامسة ، نجد أن هذا السلم يدخل ضمن النهاوند وليس البيات .

٤ – سلم الحجاز : إن درجات هذا السلم الذي يحتوي على جنس حجاز وجنس نهاوند مربوطين بشكل متصل كالتالي :

سلم الحجاز رى
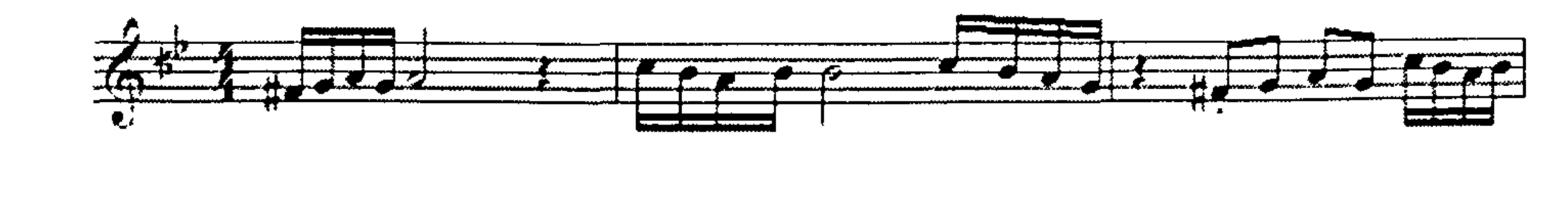


إن التعامل مع درجات هذا السلم في المقامات العراقية أنتج لنا ١١ نوعاً من المقامية ، وهو أكبر عدد من الألوان الموسيقية (المقامية) الناتجة من سلم موسيقي واحد . وهي كما يلي :

١ – مقامية الحجاز ديوان (على درجة رى) :

يبدأ من (فا - مرفوعة نصف تون) ثم يستقر مؤقتاً على درجة (لا) وينتهي على(فا – مرفوعة نصف تون) .
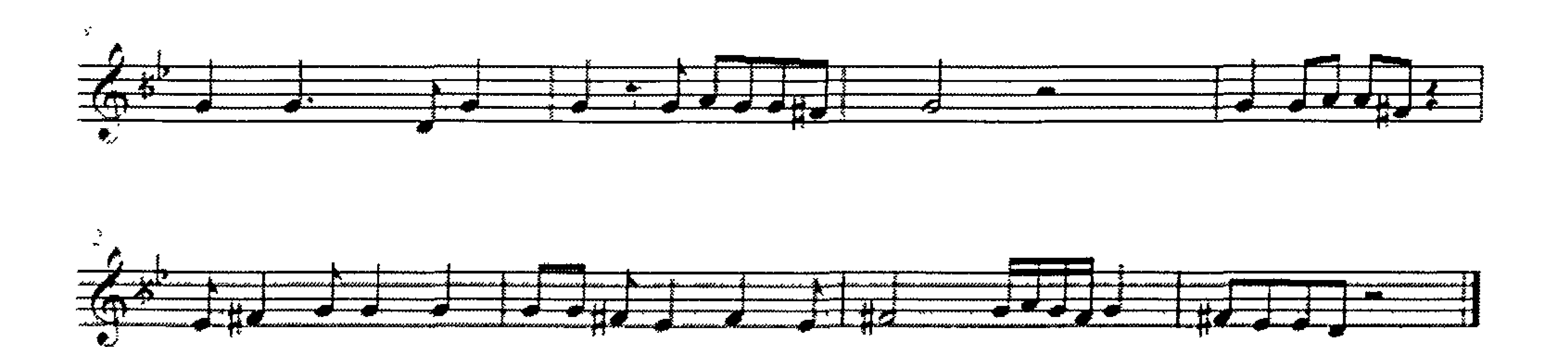
(نوتة الحجازديوان)





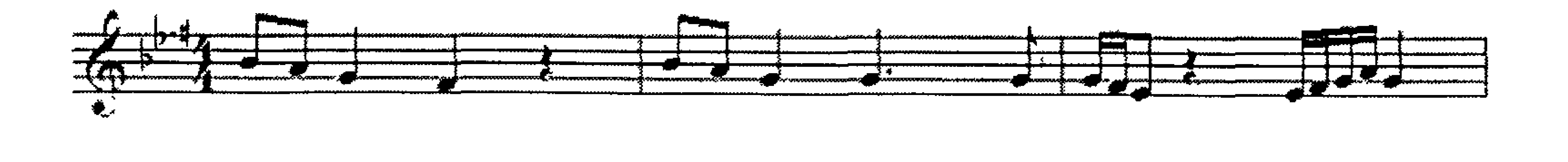
ب – مقامية الحويزاوي (على درجة رى) :
يبدأ من درجة (صول) ، وتركيزه على درجتي (صول) و (فا – مرفوعة نصف تون) وينتهي على درجة (رى) .

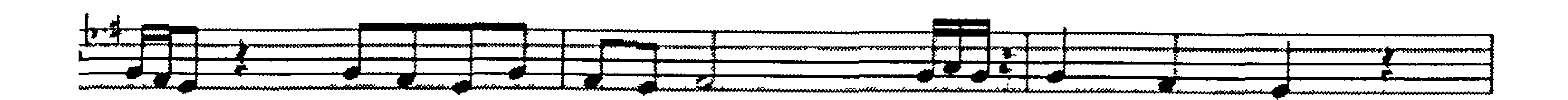
(نوتة الحويزاوي)



ج – مقامية المدمي (على درجة مي – مخفوضة نصف تون) :
يبدأ من درجة (سي – مخفوضة نصف تون) وتركيزه على درجة (فا – مرفوعة نصف تون) وينتهي على درجة (مي – مخفوضة نصف تون) .

(نوتة المدمي)



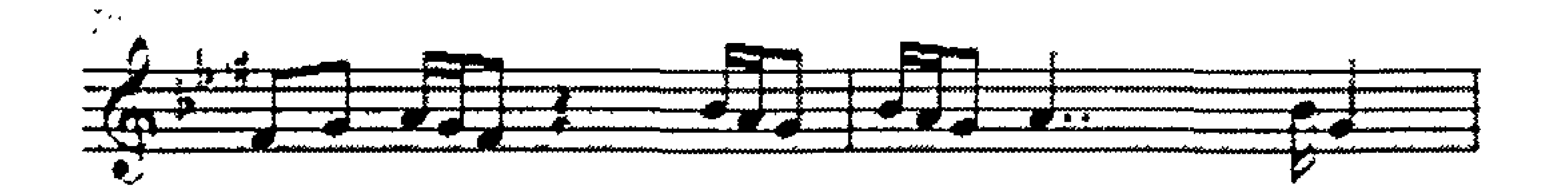


إن هذا الجنس ، غير المستخدم إلا في العراق، قد ذكره (الفارابي) في (كتاب الموسيقى الكبير) ، كما ذكر بأن القدماء من العرب كانوا يسمّوه (الجنس الناظم).

د – مقامية الهمايون (على درجة صول) :

يبدأ من (مي – مخفوضة ربع تون) ، وتركيزه على (فا) و (لا – مخفوضة نصف تون) ، وينتهي على درجة (صول) .

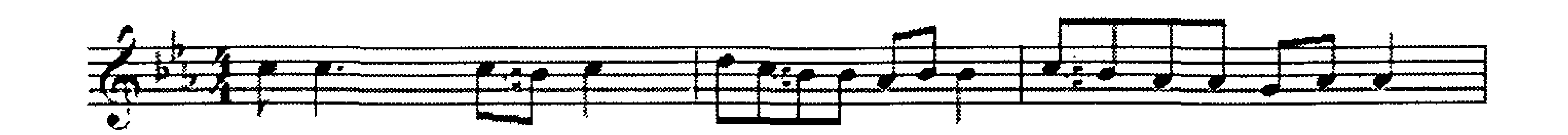
(نوتة الهمايون)

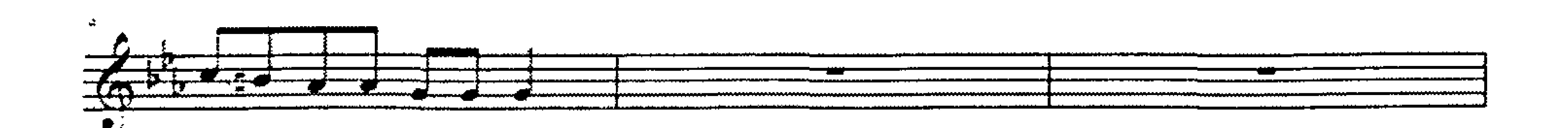


ه – الحجاز غريب (على درجة صول) :

يبدأ من الدرجة الرابعة (دو) ، وتركيزه على الدرجات الأربع (دو – سي – لا مخفوضة نصف تون – صول) .

(نوتة الحجاز غريب)

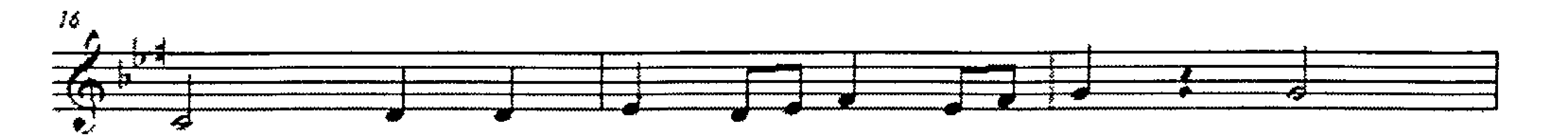




و – مقامية العريبون عجم (على درجة رى) :

يبدأ من درجة (دو) وينتهي على درجة (صول) ، وأحياناً يستقر على درجة (فا – مرفوعة نصف تون) ثم على درجة (صول) .

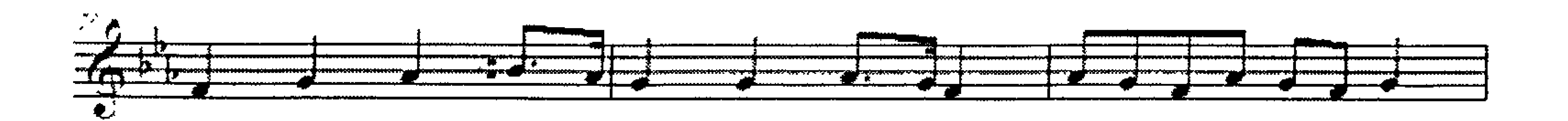
(نوتة العريبون عجم)







ز – مقامية القطر (على درجة صول) :
يبدأ من درجة (فا) صعوداً الى (سي) ثم يستقر على درجة (فا) مرورا بدرجة (مي نصف بيمول- مخفوصة ١/٤ تون .
(نوتة القطر)
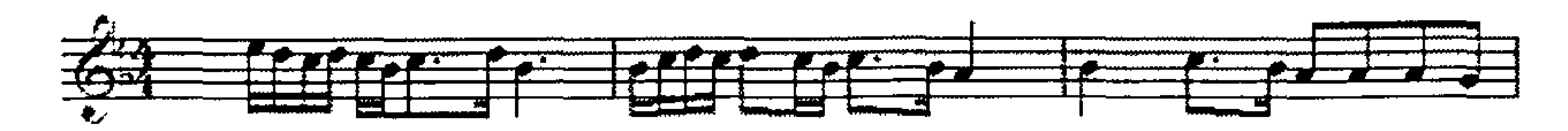




وقد وجدت اشكالية في هذا المقام هي :
١ – إذا اعتمدنا قاعدة الدرجة التي تنتهي فيها الجملة الموسيقية ثم الصعود الى
الخامسة ، فاننا نجد أن الجنس هو نوأثر وليس حجاز .
٢ – في تسجيل لقارئ المقام (القبانجي) يغني فيها مقام القطر ، يبدأ عازف القانون بتقاسيم حسب ما هو مثبت لدرجات القطر أي (فا – صول – لا بيمول – سي – دو) ، لكن (القبانجي) يبدأ الغناء باستخدام درجات تختلف عما هو مثبت لدرجات القطر ، فيستخدم (فا – صول – لا نصف بيمول – سي بيمول) ، أي
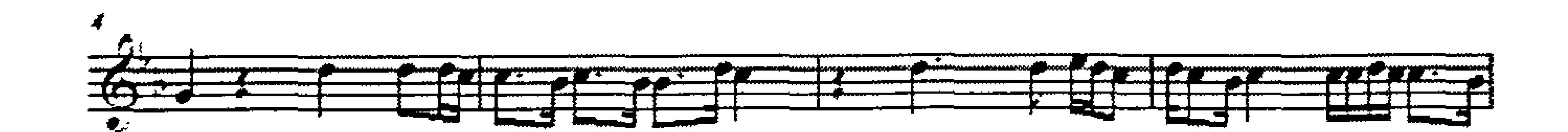
يستخدم بيات صول بدلاً من حجاز صول ، كما يجس درجة (دو بيمول) بدلا من دو الطبيعية . ومثل ذلك يؤدي الاستاذ (شعوبي ابراهيم) بتطبيقه لمقام القطر في التسجيلات التي أعدها بمصاحبة كتابه (دليل الانغام لطلاب المقام) بخلاف ما كتبه عن مقام القطر في الكتاب نفسه .

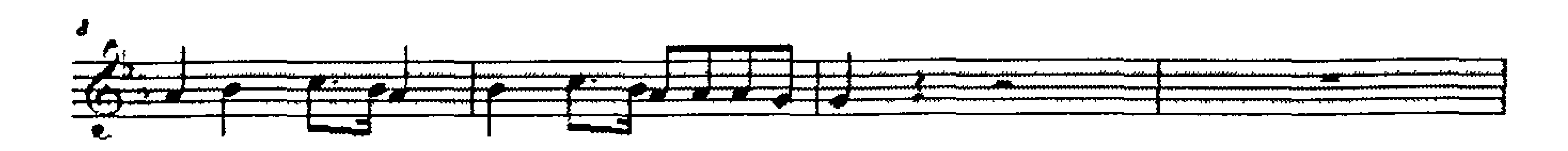
ح – مقامية المثنوي (على درجة صول) :

يبدأ من درجة (مي – مخفوضة نصف تون) ، ويستقر مؤقتاً على درجة (سي) ، وينتهي بدرجة (صول) بتركيز نسبي على درجة (لا – مخفوضة نصف تون) .

(نوتة المثنوي)
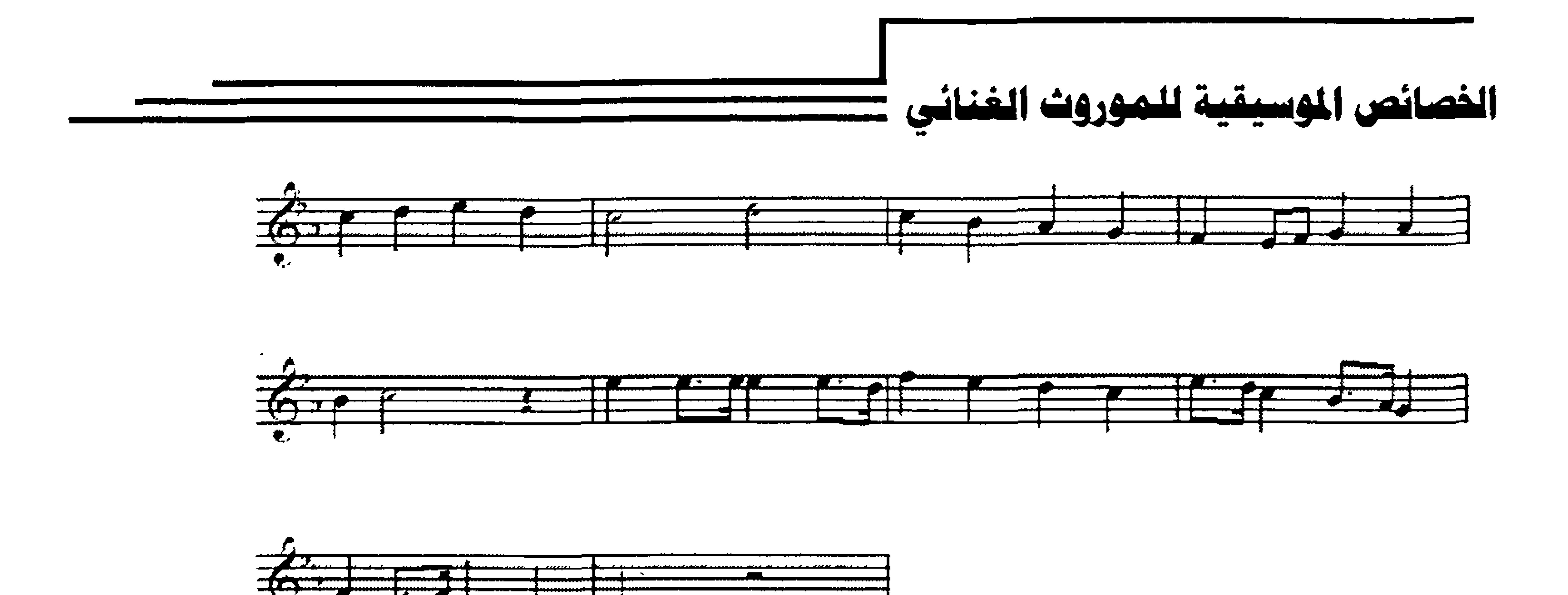






ط – مقامية الحجازكار (على درجة دو) :

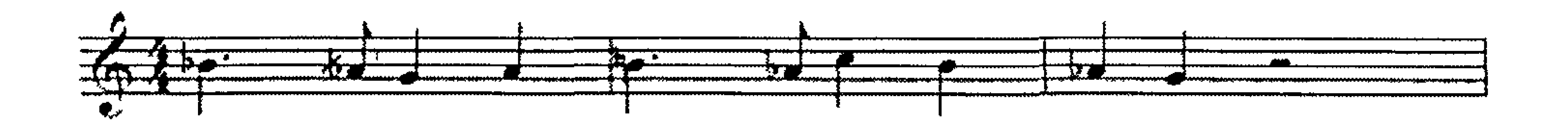
تتميّز هذه المقامية بتحرك اللحن ضمن السلم كاملاً ، وليس بجنس واحد . حيث يبدأ من جواب أساس السلم (دو العليا) موضحاً جنس الحجاز بثلاث درجات منه هي (دو – رى مخفوضة نصف تون – مي) ، ثم ينزل السلم كاملاً الى درجته الأساسية (دو) .

(نوتة الحجازكار)
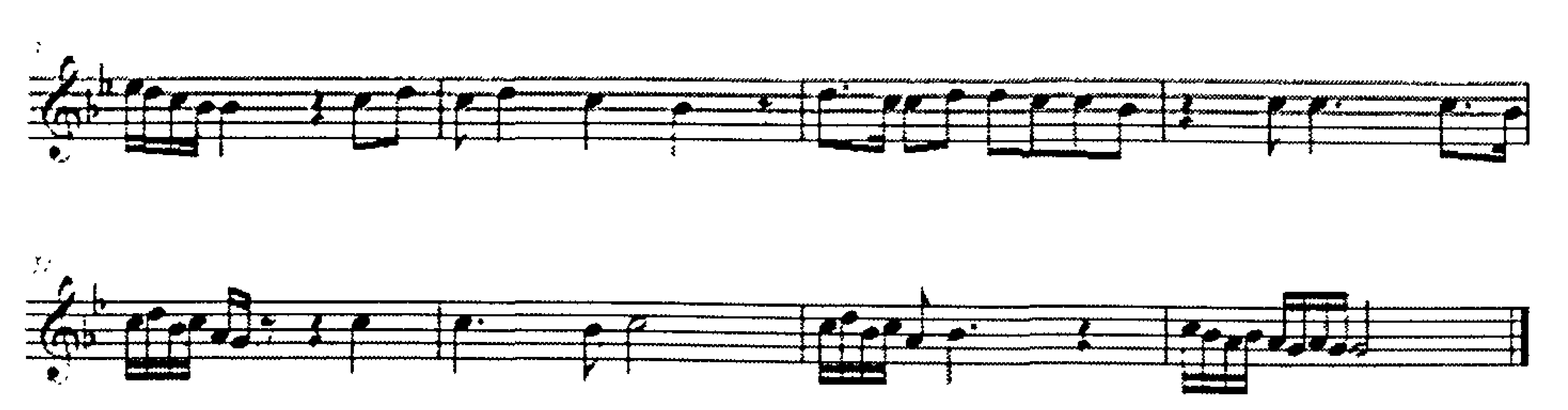


ي – مقامية الحجاز شيطاني (على درجة صول) :
يبدأ من درجتي بيات الصول (سي مخفوضة نصف تون – لا مخفوضة ربع تون) ثم يتحول الى درجات حجاز الصول (لامخفوضة نصف تون – سي) صعوداً ، وينتهي بدرجته الأساسية (صول) .

(نوتة الحجاز شيطاني)



ك – مقامية الجمّال (على درجة صول) :
يتكرر استقراره على الدرجة الثالثة للجنس (سي) .
(نوتة الجمّال)



٥ – مقامية المخالف (لا - مخفوضة ربع بيمول) :

المخالف جنس موسيقي خماسي ، لا يستخدم إلا في العراق ، وهو جنس أساسي قائم بذاته ، لأنه يحتوي على تسلسل خاص للمسافات الصوتية المحصورة بين درجاته ، وهي :

(لا مخفوضة ربع تون – سي مخفوضة نصف تون – دو مخفوضة ربع تون – رى مخفوضة نصف تون – مي مخفوضة ربع تون)

وبذلك يكون تسلسل المسافات كالتالي : ثلاثة أرباع التون – ثلاثة أرباع التون – ثلاثة أرباع التون –تون وربع التون . ومن خصوصياته تحاشي درجة (رى الطبيعية) ، وجس درجة سي المخفوضة ربع تون عند النزول . وقد تأكدت من هذه المسافات من خلال ضبط آلة القانون على طبقة غناء الأستاذ (شعوبي ابراهيم) أثناء أداءه مقام المخالف ، رغم أن النوتة المكتوبة في كتابه (دليل الأنغام لطلاب المقام – صفحة ٧٦) مكتوبة بغير ذلك . كذلك الحال في كتاب (المقام العراقي – صفحة ١٥٤) للحاج هاشم الرجب ، حيث ذكر بأن جنس المخالف هو نفس جنس السيكاه مع اختلافه عنه بخفض درجته الثالثة نصف تون .

(نوتة المخالف)

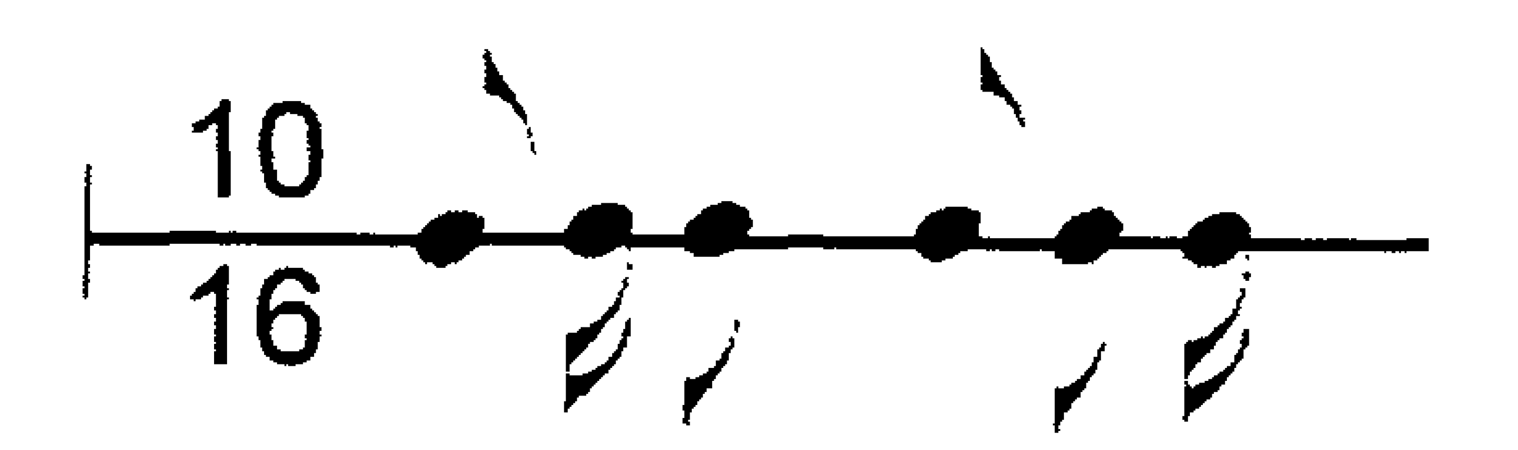
ويذكر الأستاذ (صالح الهدي) أن (المخالف) عبارة عن النهاوند المرصع مركزا على درجة (رى) (١٨) ، وهذا غير دقيق ، لأن مسافاته الصوتية تختلف عن مسافات سلم النهاوند المرصع .

٣ – الخصائص الايقاعية :

يلعب الايقاع دوراً كبيراً في تجسيد خصوصية الموسيقى . والايقاع ، كمفردة ، تعني النسب الزمنية للأصوات من جانب ، والآلات الموسيقية الايقاعية من جانب آخر والتي تعزف الضربات القوية التي تسمى (الدموم) والضربات الضعيفة المسماة (التكوك) . ومجموعة الدموم والتكوك والسكتات التي تكرر ضمن العمل الموسيقي ، تشكل (الميزان) .

وفي الموروث الموسيقي العربي في العراق موازين خاصة يتميز بها ، وهي :

أ – ميزان الجورجينا ١٠/١٦ :



يكتب بعض الموسيقيين هذا الميزان بشكل ٥/٨ ، والبعض يكتبه ١٠/٨ ، وكلا الرأيين غير دقيق ،لأن ميزان الجورجينا هو ميزان مركب ١٠/١٦ و يحتوي على قسمين

٥/١٦ + ٥/١٦ يبدأ كل منهما بنبر قوي (دم) . ويصعب على كثير من الموسيقيين العرب عزف هذا الميزان ، لهذا لا يستخدم الا في العراق .

* - نموذج اغنية ام العيون السود

أم العيون السود

المقام :بيات

إيقاع : جورجينه

أم العيون السود ما اجوزن أنه
لونچ الخمري سحر لگلوبنه *
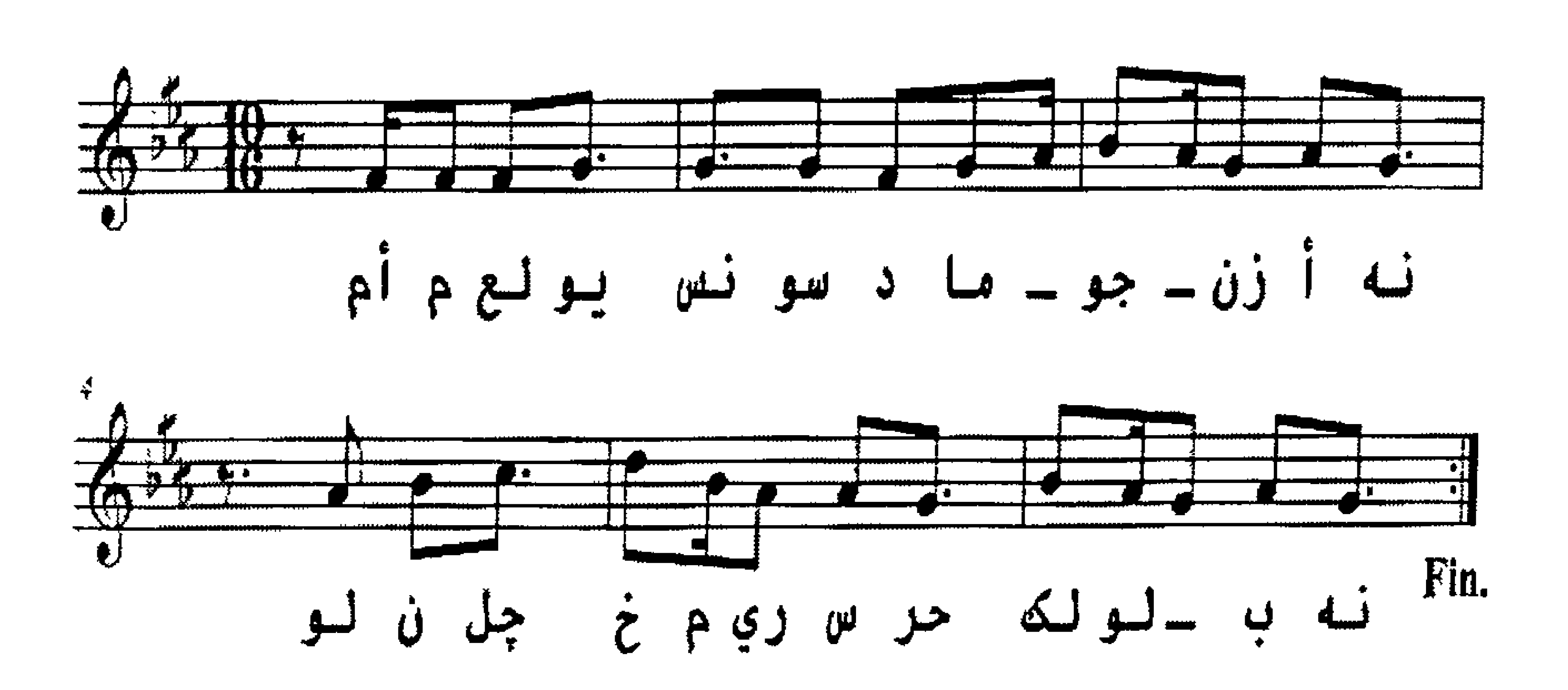
لون خمري لا سمار ولا بياض
مثل بدر التام واشرق عالرياض
باللمى تحيي وتكتل باللحاظ
بغنج تمشي ومن تمر برهدنه
واگفه عالباب وتصرخ يا لطيف
لاني مجنونه ولا عقلي خفيف
من ورى التنّور ناوشني الرغيف
يا رغيف الحلوه يكفيني سنه

---

* يقرأ هذا الشطر أيضاً كالتالي :
خدچ الكيمر أنه اتريّك بنه

أم العيون السود

Um Al-uyoon Alsood



* - نموذج أغنية (تاذيني)

تاذيني

المقام :عجم

إيقاع :جورجينه

تاذيني تاذيني
فراگك صعب ياهواي

يا ولفي ليش تاذيني
بالگلب چاويني

نار الغضى ياهواي
نوحي كثر وبجاي
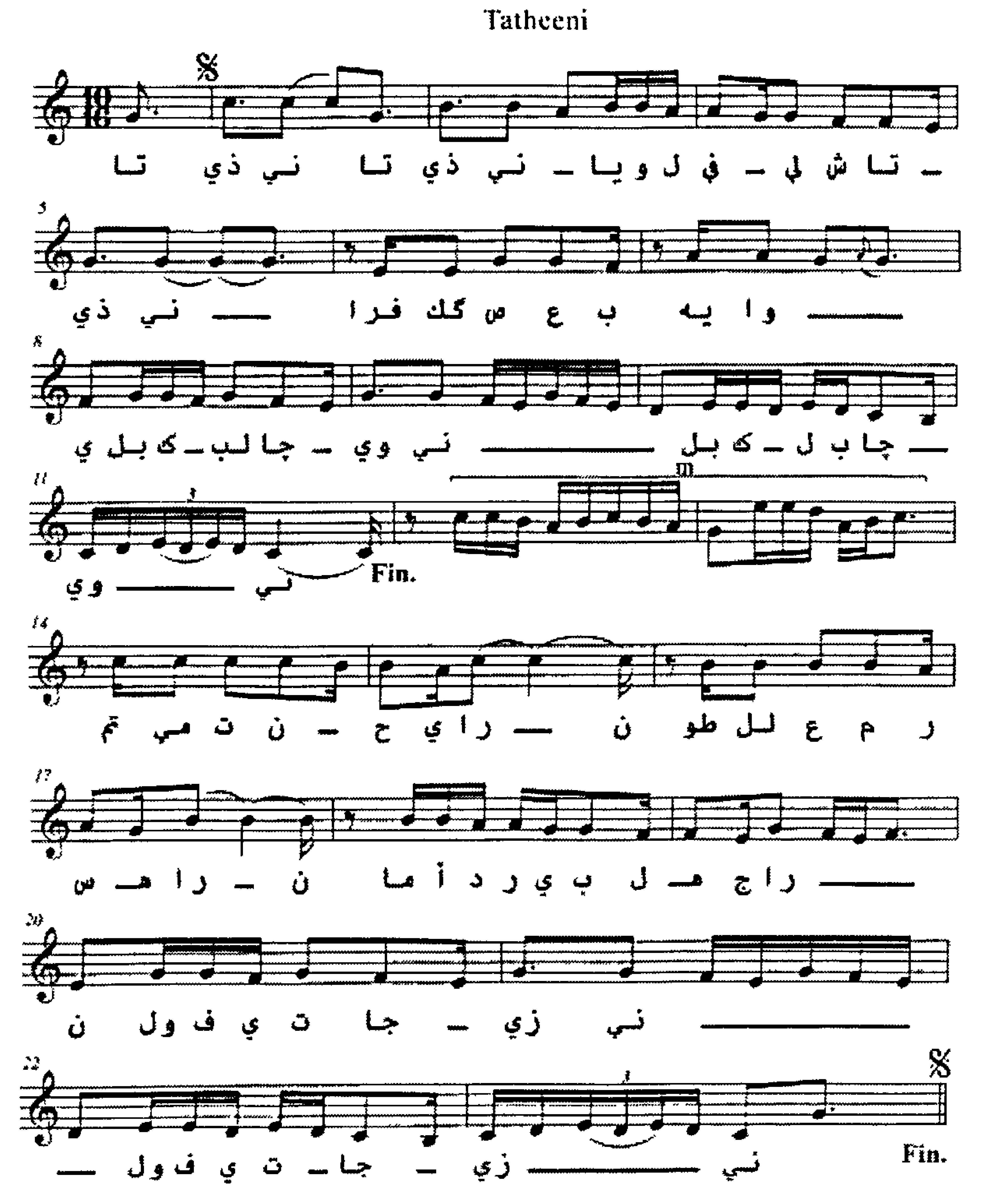
تسعر بلب احشاي
منهو اليسليني

تمّيت أنا حيران
ما أدري بالهجران

طول العمر سهران
ولفي تجازيني

تاذيني

Tatheeni



* - نموذج أغنية (يا نبعة الريحان)

يا نبعة الريحان

المقام :لامي — إيقاع :جورجينه
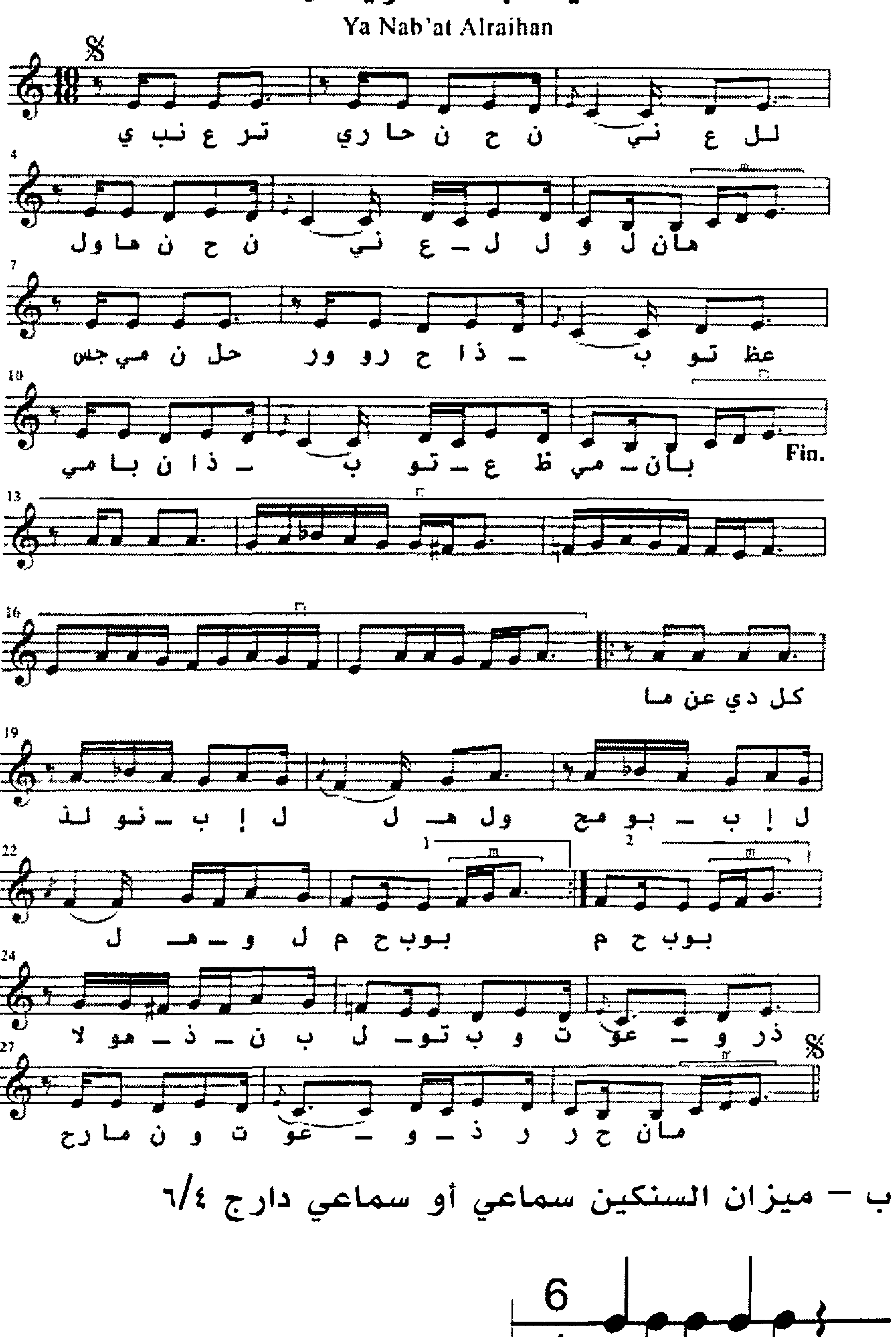
يا نبعة الريحان — حنّي على الولهان
جسمي نِحل والروح — ذابت وعظمي بان

ما عندي كل ذنوب — إلا هوى المحبوب
لاهو ذنب لأتوب — واتعوّذ الرحمن

من علّتي البحشاي — ما ضل عندي راي
دائي صعب ودواي — ما يعرفه إنسان

يا نبعة الريحان

Ya Nab'at Alraihan



ب – ميزان السنكين سماعي أو سماعي دارج ٤/٦

هذا الميزان هو الأكثر استخداماً في الأغاني الشعبية العراقية .

نموذج أغنية المجرشة

المجرشــــة

المقام : بيات

إيقاع : سنگين سماعي

ذبّيت روحي على الجرش
ساعة و اكسر المجرشة

وأدري الجرش ياذيها
ما اريد أنا راعيها

ساعة واكسر المجرشة
واشچم سفينه البالبحر
وايصير اضلّن يا خلگ
كلما يگيرها الرجل
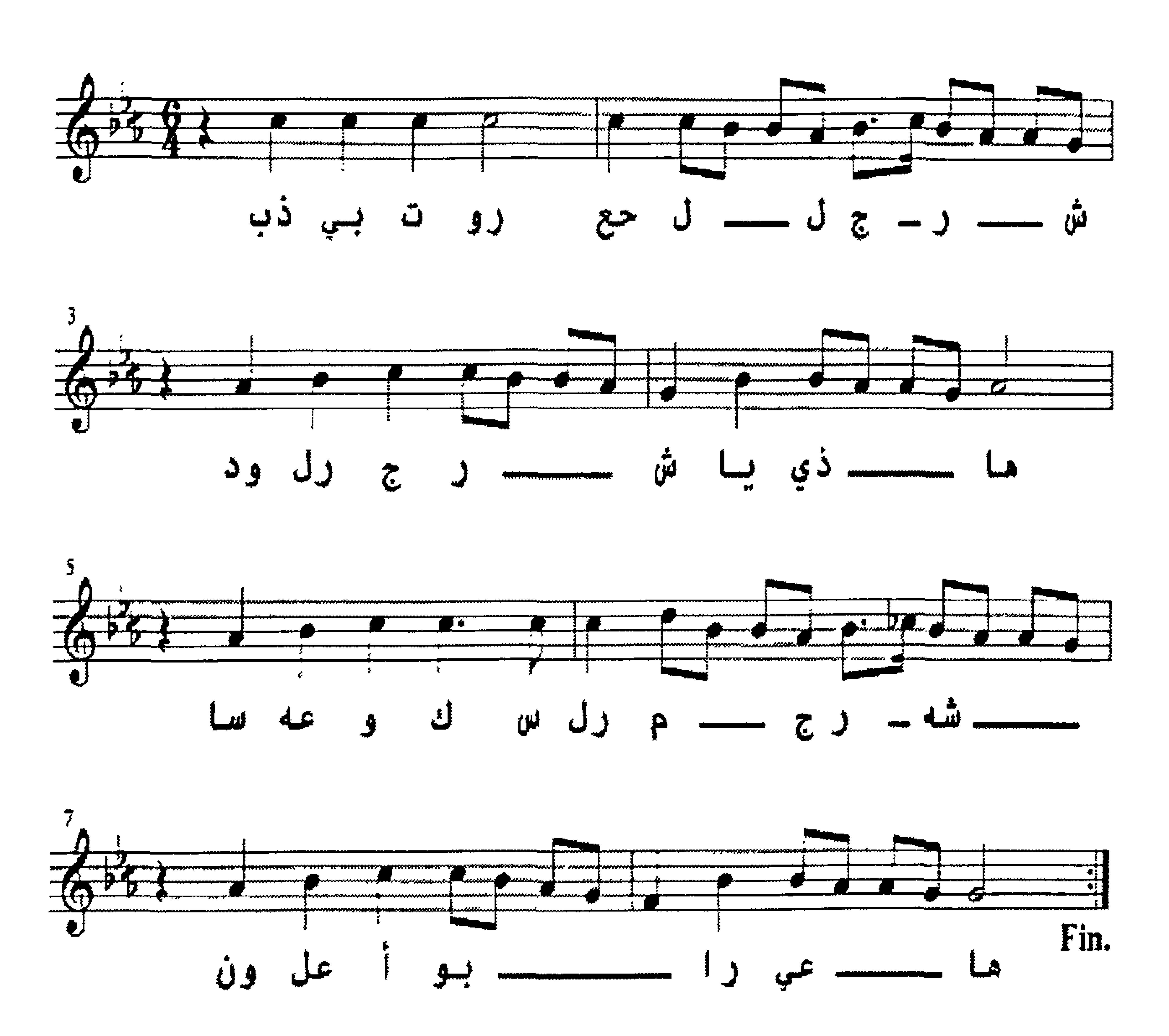
ما اريد انه السواها
يمشي بعكسها هواها
متجابله آنه وياها
آني ابحيلي ابريها

ساعة واكسر المجرشة
وآني أتمّ امّرمره
اشچم كطاية البالفلا
ودجاجة العميه الدهر

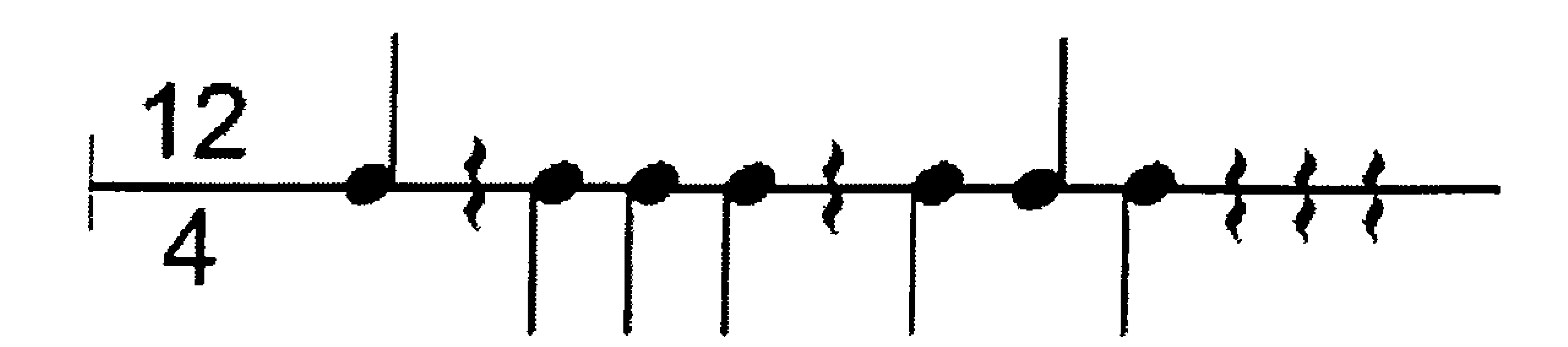
والعن أبو راعي الشلب
يا رويحتي شنهو الذنب
من جوعها ترعى العشب*
تمّن لگط ينطيها

* گطاية : من أنواع الطيور

المجرشــــة
Almijrasha



ج – ميزان اليكرك ١٢/٤ :



رغم جمالية هذا الميزان ، لكن استخدامه في الأغاني العراقية الموروثة أو الجديدة قليل جداً ، وذلك لصعوبته كما أعتقد . وهذا ما جعل أحد الموسيقيين العراقيين تسجيل أغنية (مرابط) ذات ميزان اليكرك بميزان بسيط هو الوحدة ٢/٤ .

* - نموذج اغنية مرابط

مرابط

المقام : راست * إيقاع : يگرك

مرابط ما أريده	يا بابه	ما أريده الما يرابط
سلم عليّ وفات	أنا ما أريده	النوب النوب النوب
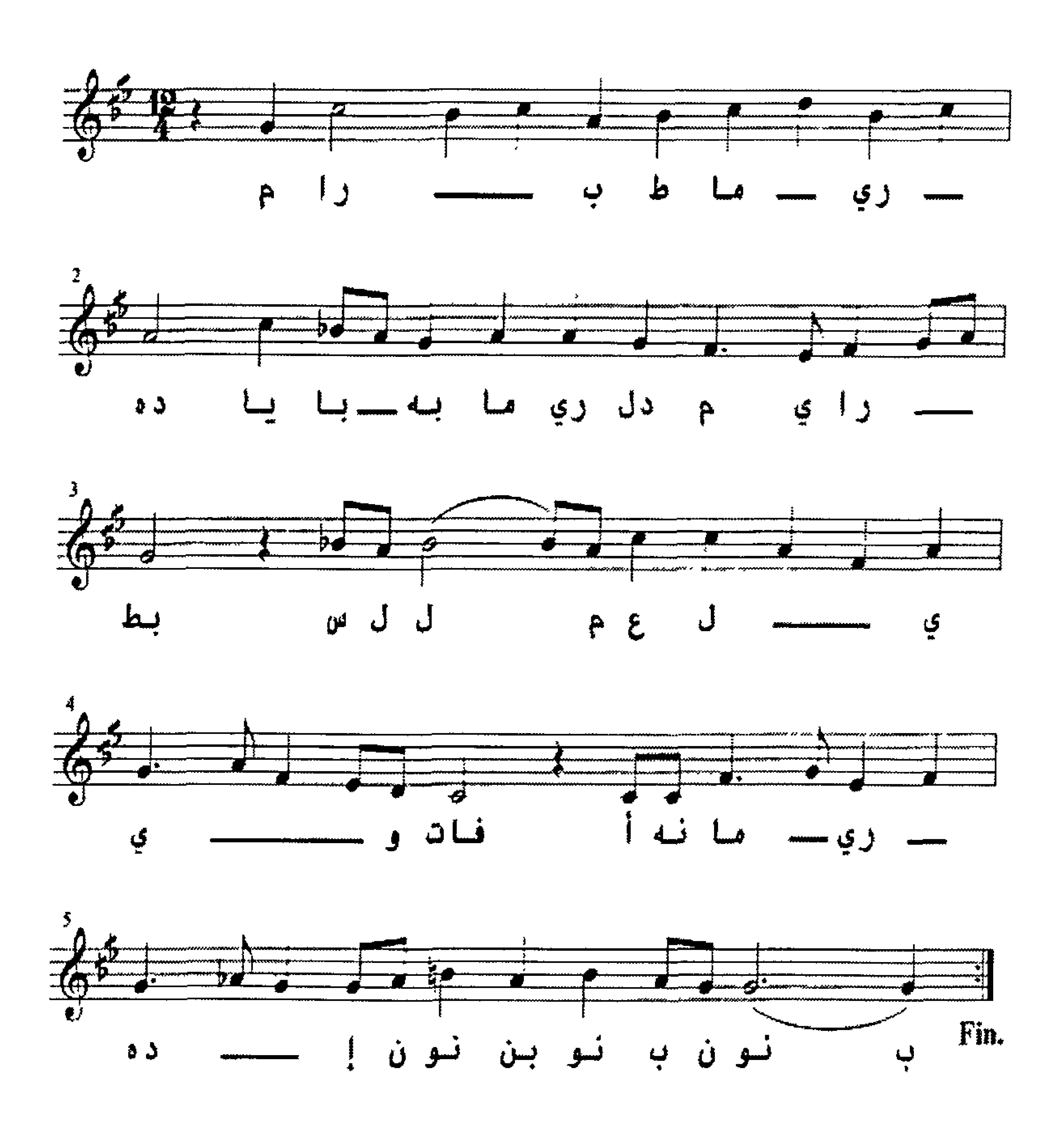
بإصبعك حطني حطني	يا بابه	حطني بإصبعك
محبس شذر يا هواي	أنا ما أريده	النوب النوب النوب
أتبعك للموت للموت	يا بابه	للموت اتبعك
لوما حچايا الناس	أنا ما أريده	النوب النوب النوب

يادالي بطل بطل	يا بابه	بطل يا دالي
دمعي سگى البستان	أنا ما أريده	النوب النوب النوب
بحالي لعبوا لعبوا	يا بابه	لعبوا بحالي
حچاية الوجهين	أنا ما أريده	النوب النوب النوب

* اللحن يبدأ بمقام راست ثم ينتهي بحجاز على الدرجة الخامسة

مرابط

MARABUT



* - نموذج أغنية (جتلني أكحل العين)

چتلني أكحل العين

المقام : جهارگاه
إيقاع : يگرك

چتلني أكحل العين
ضحك وبيّن سنّه
حبس گلبي بالمحبس
أبو حجل اليرنه

لابس جتاية صفره
نازع جتايه صفره*
ايدي وايدك للبصرة
حبيبي ما اجوز منّه
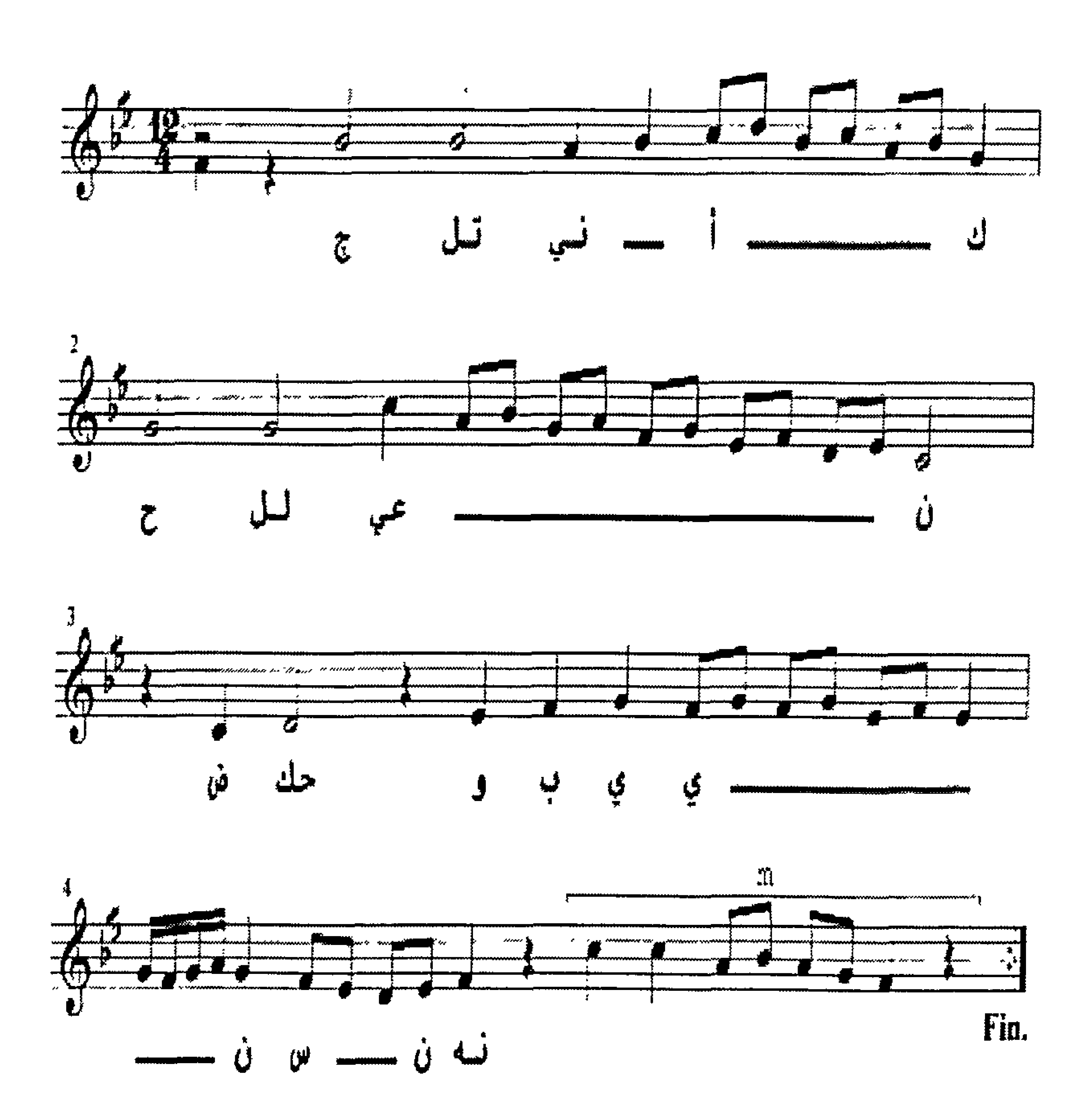
لابس چتاية فله
نازع چتايه فله**
ايدي وايدك للحله
حبيبي ما ادوز منّه

---

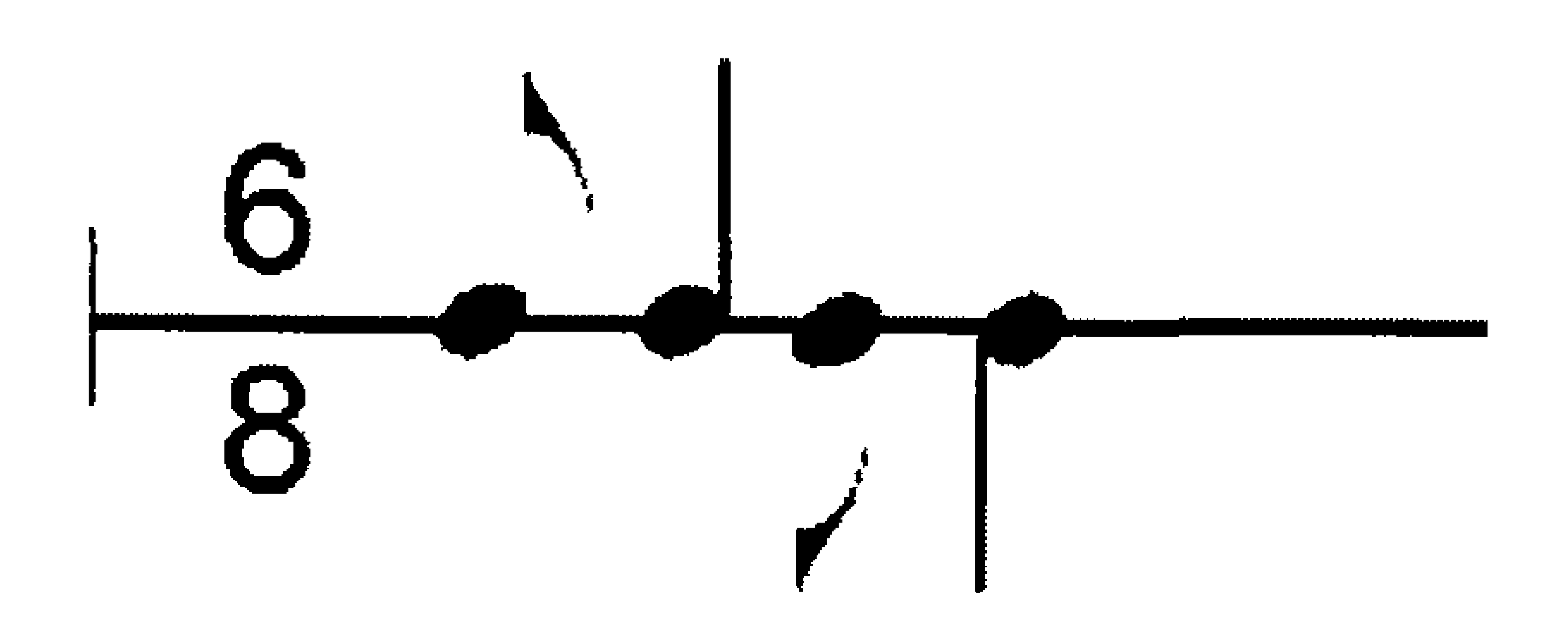
* چتايه : نوع من اللباس
** فله : جميلة

جيتلني أكحل العين

Chitalni Akhel Al'ain

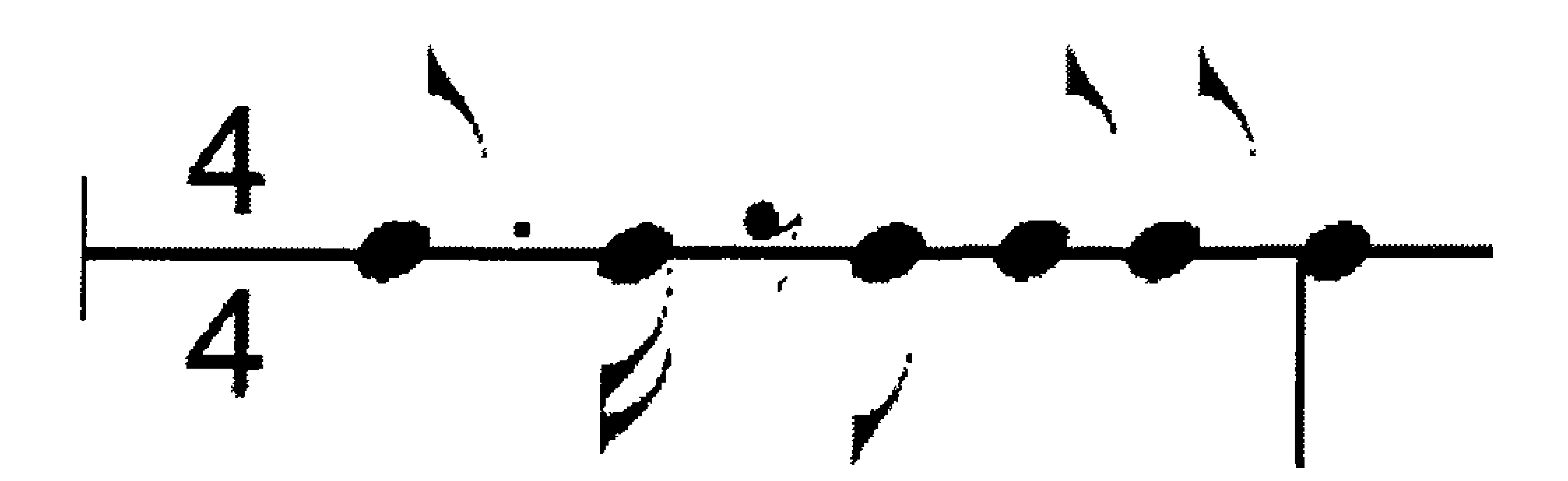


د – ميزان الهيوة ٦/٨ :



رغم أن هذا الميزان جديد على الغناء العراقي ، أي لا يتعدى بضع عشرات من السنين ، وهو الذي انتقل للعراق من أفريقيا مع الجنس الأسود ، لكنه أصبح في الفترة الأخيرة أحد المميزات الايقاعية للأغنية العراقية الحديثة . وهذا الميزان يكون سريعاً ، أما إذا أبطأناه فيسمى السامري

د – ميزان الخشابة ٤/٤ :



هذا الميزان مستخدم كثيراً في المنطقة الجنوبية من العراق ، وفي البصرة بالذات .
(نموذج أغنية زغير)

زغير

المقام : هزام

إيقاع : الوحدة

زغيّر آه يا زغيّر
ياما شلتك بعيوني
يابه زغيّر آه يا زغيّر
گلبك ليش متغيّر
تالي العمر تنساني
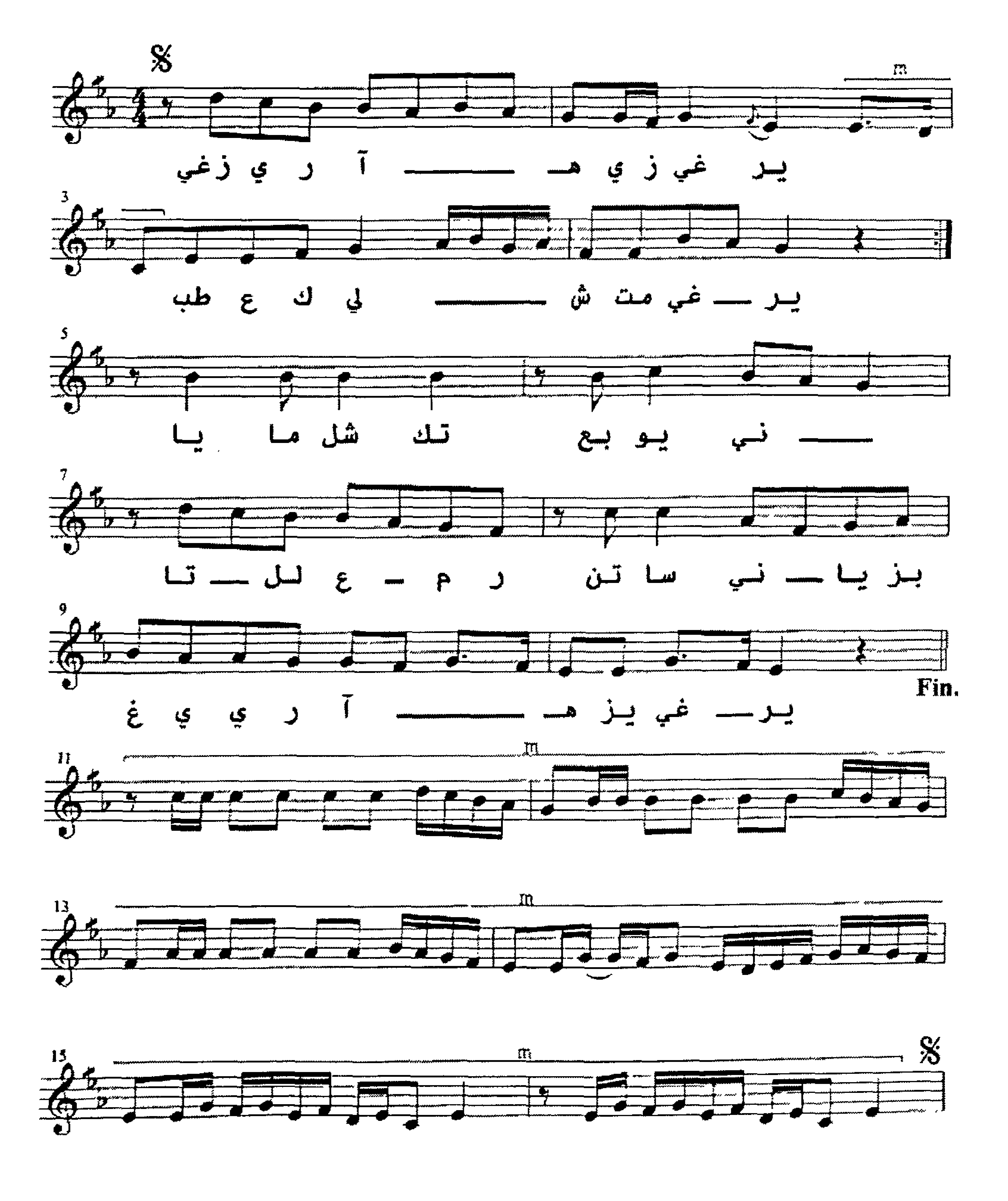
خلوني گاعد يمّه
روحوا گولوله لعمّه
يابه زغيّر آه يا زغيّر
شذة ورد واشتمّه
تالي العمر ينساني

دني البلم واللوحة
روحي تعانك روحه
يابه زغيّر آه يا زغيّر
گلبي مخزنات جروحه
تالي العمر ينساني

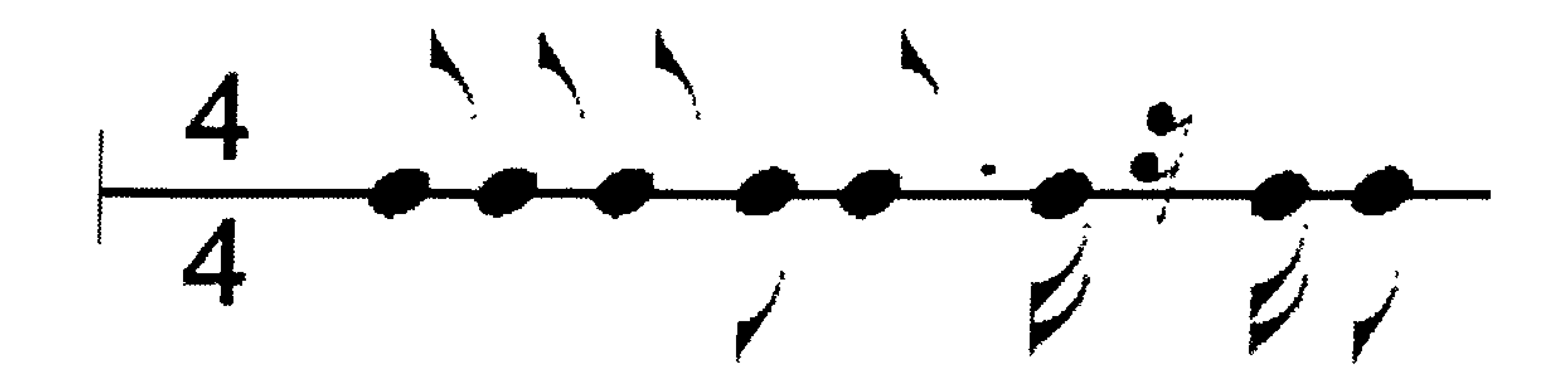
يا زغار الله يخليكم
غالي الثمن لاشريكم
يابه زغيّر آه يا زغيّر
گلبي متولع بيكم
تالي العمر تنسوني

* البلم : القارب
مخزنات : ملتهبه

زغير


يـر غي ز ي هــ آ ر ي زغي
يـر غي مت ش لي ك ع طب
نـي يـو بـع تـك شل مـا يـا
بـز يـا نـي سـا تـن ر م ع لـل تـا
يـر غي يـز هــ آ ر ي ي غ
Fin.

٥ – ميزان الجوبي ٤/٤ :



يستخدم هذا الميزان بشكل خاص مع رقصة الجوبي .
نموذج أغنية (عالميمر)

عالميمر

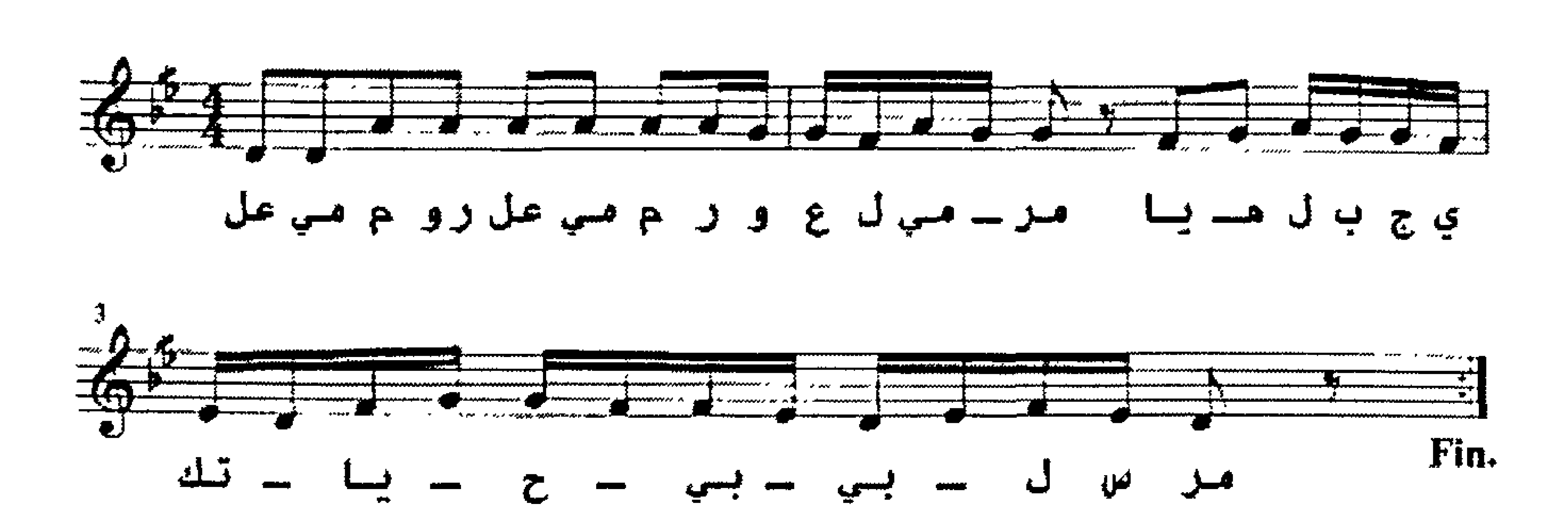
المقام : بيات　　　　　　　　　　إيقاع : چوبي

عالميمر و عالميمر و عالميمر
يا هلا بجيتك يا حبيبي الاسمر
ويای هالغادي الجدة[2] دك دگه
خله ضلوعي من الهجر دك دگه[3]
من فوك وجناته الترف دك دگه[4]
فيروزتين[6] اموسطه ابذهب احمر[5]

---

1 - الميمر : الحبيب الذي لم يمر
2 - الجدة : صاحب الخط السين
3 - دك دكه : العمل غير الجيد
4 - دك دكه : من الدق او الكسر
5 - دك دكه : الوسم
6 - فيروزتين : نوع من الخرز الازرق

عاليمر
Almaimer



ثانياً - خصائص طبيعية

إن استخدام اللغة الدارجة (العامية) العراقية في الغناء العربي في العراق يعطيها هوية عراقية . ورغم هذه الخاصية الطبيعية ، إلا أن استخدام اسلوب التلحين ، البعيد عن خصوصيات الموروث الغنائي العربي في العراق ، قد يفقدها هويتها العراقية بالرغم من اللغة العامية العراقية العربية المستخدمة .

الفصل الثالث

الأشكال الإبداعية

يعتمد الموروث الغنائي العربي في العراق، وخاصة الأغاني الشعبية، على شعر الدارمي بشكل عام ، الذي يكون وزنه :

مستفعلن فعلان مستفعلاتن

مستفعلن فعلان مستفعلاتن

والدارمي له تسميات عدّة ، ففي بغداد يسمى (الغناء) ، وفي النجف يسمى (الموشح) ، وفي منطقة الفرات والجنوب يسمى (الدارمي) ، وفي الحلة وكربلاء وبعض مناطق الجنوب وميسان يسمى (نظم البنات) ، وفي القادسية وبعض مناطق الجنوب يسمى (النثر الشعبي) ، كما يرد اسم (الدوبيت) على لسان بعض الباحثين . الا أن كلمة

(الدارمي) هي أقدم الأسماء وأكثرها التصاقاً به واستدلالاً عليه.

ويرجع الباحثون كلمة الدارمي الى :

١ – مأخوذة من (الدرم) ، والدردمة في المصطلح الشعبي تعني حالات انفعالية يضل فيها الفرد صامتاً متأثراً أو متحدثاً مع نفسه بغضب وألم .

٢ – كان لأحد الشعراء حبيبة اسمها (مي) ، وكان شعره موجّه الى ديارها ، فكانت كلمة (دار مي) .

٣ – منسوبة الى قبيلة (دارم) ، والدوارم من عشائر الجنوب ، وهذا في رأيي أقرب التفسيرات لحقيقة الكلمة .

الأشكال الإبداعية :

عند استعراضنا لأغانينا الشعبية ، نجد أن الملحن يتعامل مع الشعر، وخاصة (الدارمي) ، بأساليب متنوعة ، كتقديم عجز البيت على صدره ، أو إضافة مفردات من عنده ، بعضها له ارتباط

بمعنى بيت الدارمي ، وبعضها الآخر ليس له علاقة بمضمون بيت الدارمي .

وفيما يلي النماذج لذلك :

أ – إضافة كلمة واحدة في نهاية بيت الدارمي :

- - نموذج أغنية (دشداشة صبغ النيل)

المقام : بيات عراقي   ايقاع : سنكين سماعي

دشداشة صبغ النيل   كومي بطركها

هلو

والكذلة ست طيّات   مااندل فركها

هلو
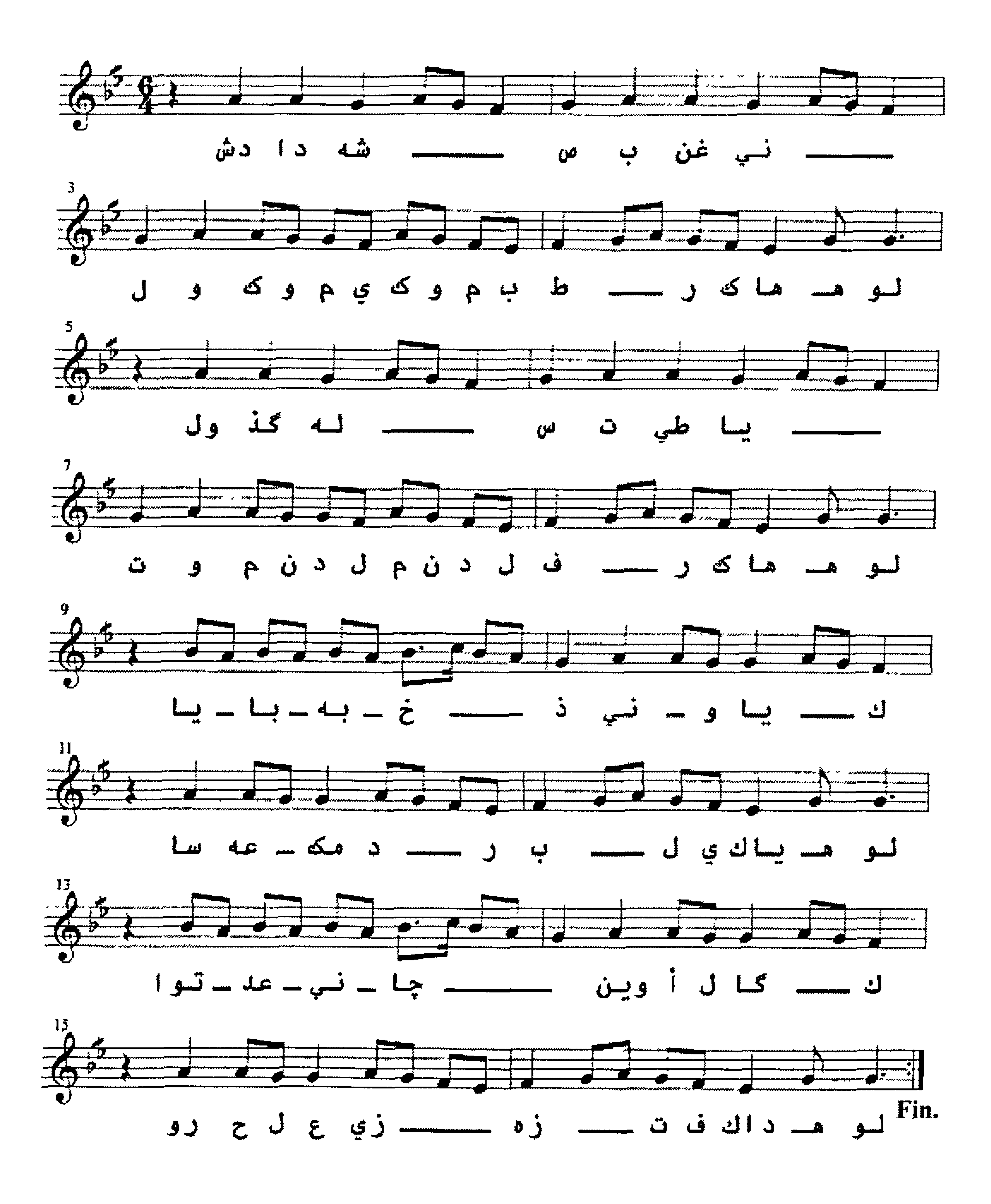
يا بابا خذني وياك   ساعة ماكدر بليّاك

هلو

تواعدني وين ألكاك   روحي العزيزة تفداك

هلو

دشدشه صبغ النيل



* - نموذج أغنية (هيا بنا)

هيــا بنه

المقام : حجاز　　　　　　إيقاع : سنگين سماعي

هيا بنا هيا بنا　　هيا بنا　　نگعد سوه نغني سوه　　هيا بنا
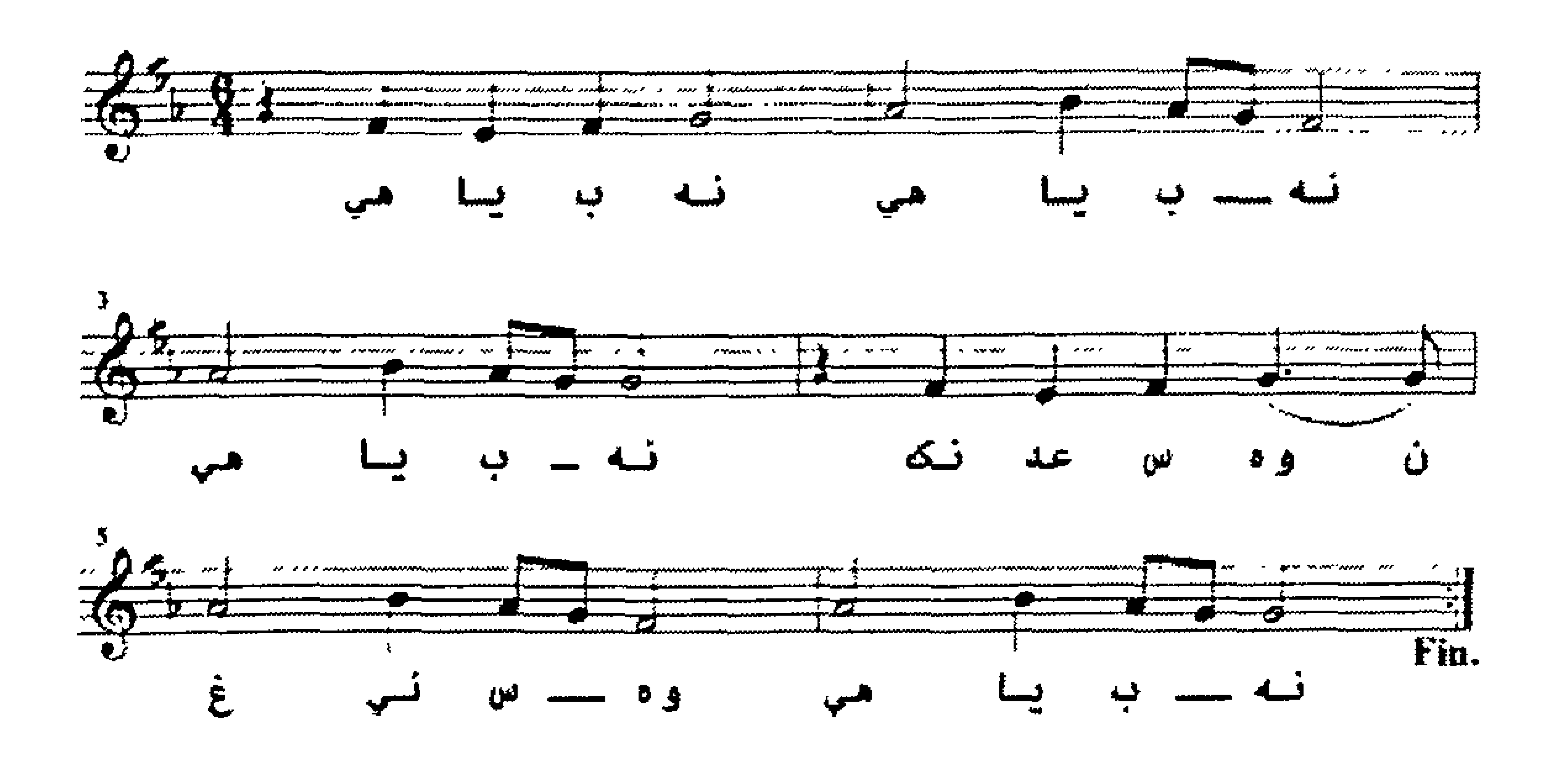
ضاع التعب وياك أنا　　يا ابن الحموله　　حجي الحجيته وياك أنا　　بالك تگوله

ريت الوصال يكون أنا　　ليلي ونهاري　　واللي سعى بفرگاك أنا　　يسعر بناري

جاني الخبر اليوم أنا　　رايح تجيني　　نشف دموع العين أنا　　وخفف ونيني

هيــا بنه

Haiya Bina



ب – إضافة كلمتين في نهاية بيت الدارمي :

نموذج أغنية (يالمنحدر)
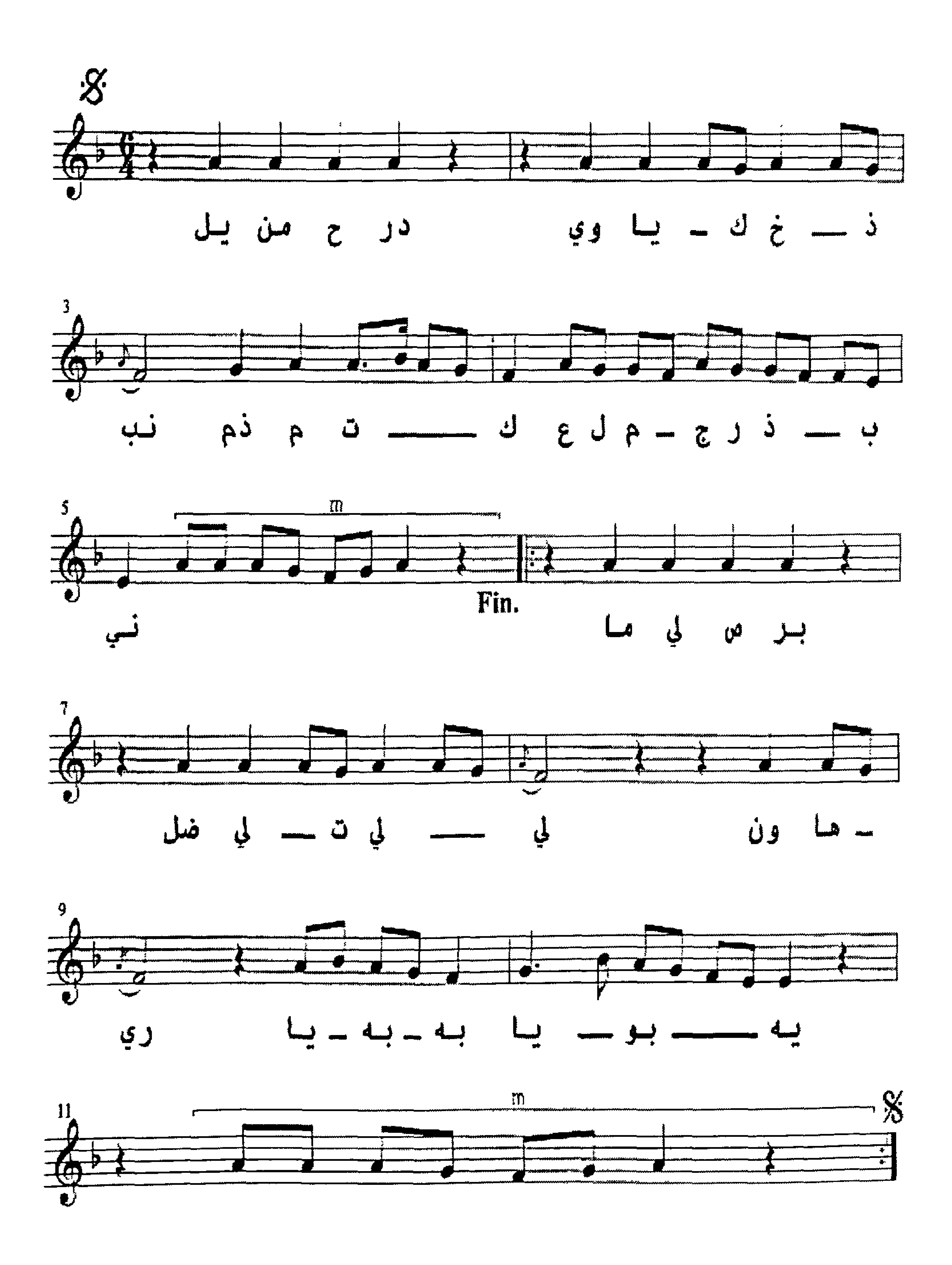
المقام : لامي ايقاع : سنكين سماعي

يالمنحدر ويّاك خذني بذمتك عالمجر ذبني

مالي صبر ضليت	ليلي ونهاري	يايابه يا بويه
أعتب على العذال	حاير واداري	يايابه يا بويه

يا لمنحدر

Yalminhidir



* - نموذج أغنية (داده عبد)

داده عبد

المقام : بيات   ايقاع : الوحدة

يمشي ويصد عين بعين   ياما گعدنا   داده عبد   ياما گعدنا
يمشي ويصد عين بعين   يا رباة اهلنا   داده عبد   يا رباة اهلنه

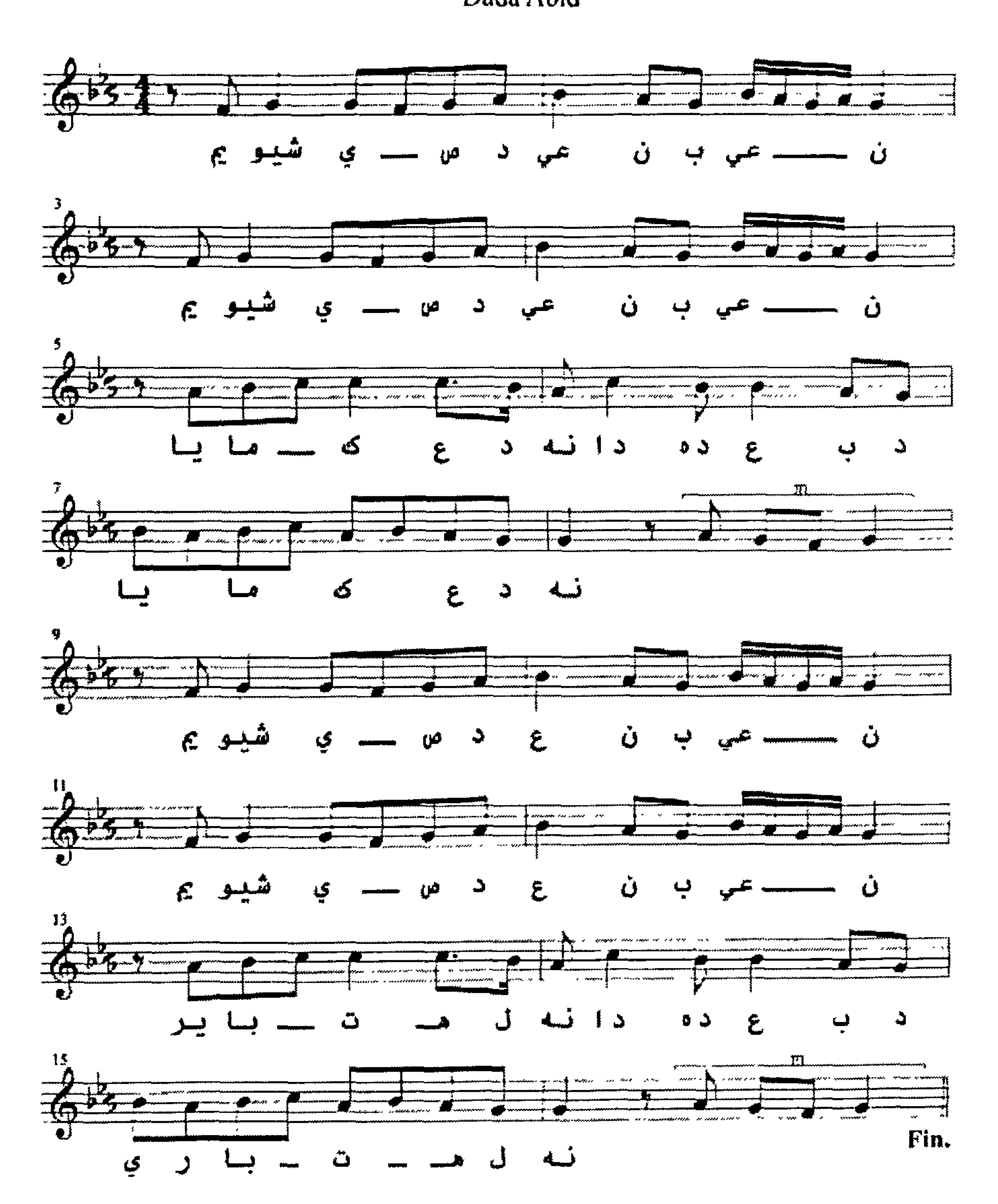
هذا الهوى من هواي   حيل ارد اشمّه
بلچن يمر بجروح   گلبي ويلمّه

هاك ابرة هاك الخيط   خويه ارد اكلفك
تمزك الدلال   شّله على عرفك

هاك ابرتك والخيط   گوم امش عنّي
لو بيّه اشلّ جروح   خوب أشل ذنّي

داده عبد

Dada Abid



* - نموذج أغنية (ربيتك زغيرون حسن)

ربيتك زغيروݩ حسن

المقام : بيات　　　　　　　　　　　　　　　　إيقاع : سنگين سماعي
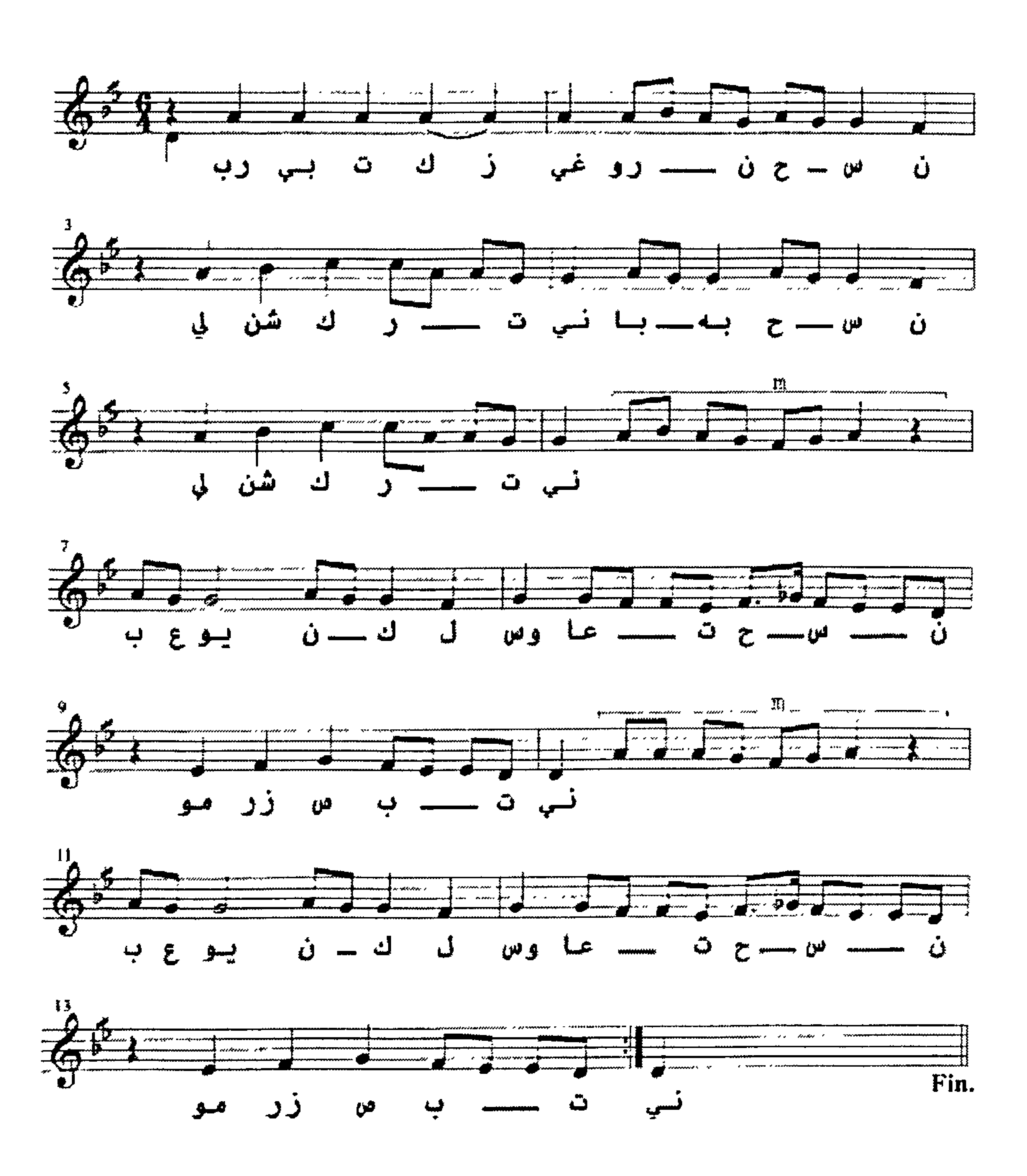
ربّيتك زغيرون حسن　　　　　　　　　　　　　ليش نكرتني
　　　　　　　　　　　　　　بابه حسن　　　ليش نكرتني
وبعيونك الوسعات حسن　　　　موزر صبتني *

ريت الوصال يكون حسن　　　　　　　　　　　ليلي ونهاري
　　　　　　　　　　　　　　بابه حسن　　　ليلي ونهاري
واللي سعى بفركاك حسن　　　　يسعر بناري

---

* موزر : نوع من المدافع الحربية

ربيتك زغيرون حسن
Rabbaitak Zghairoon Hasan



* - نموذج أغنية (حيران انا حيران)

حيران انه حيران

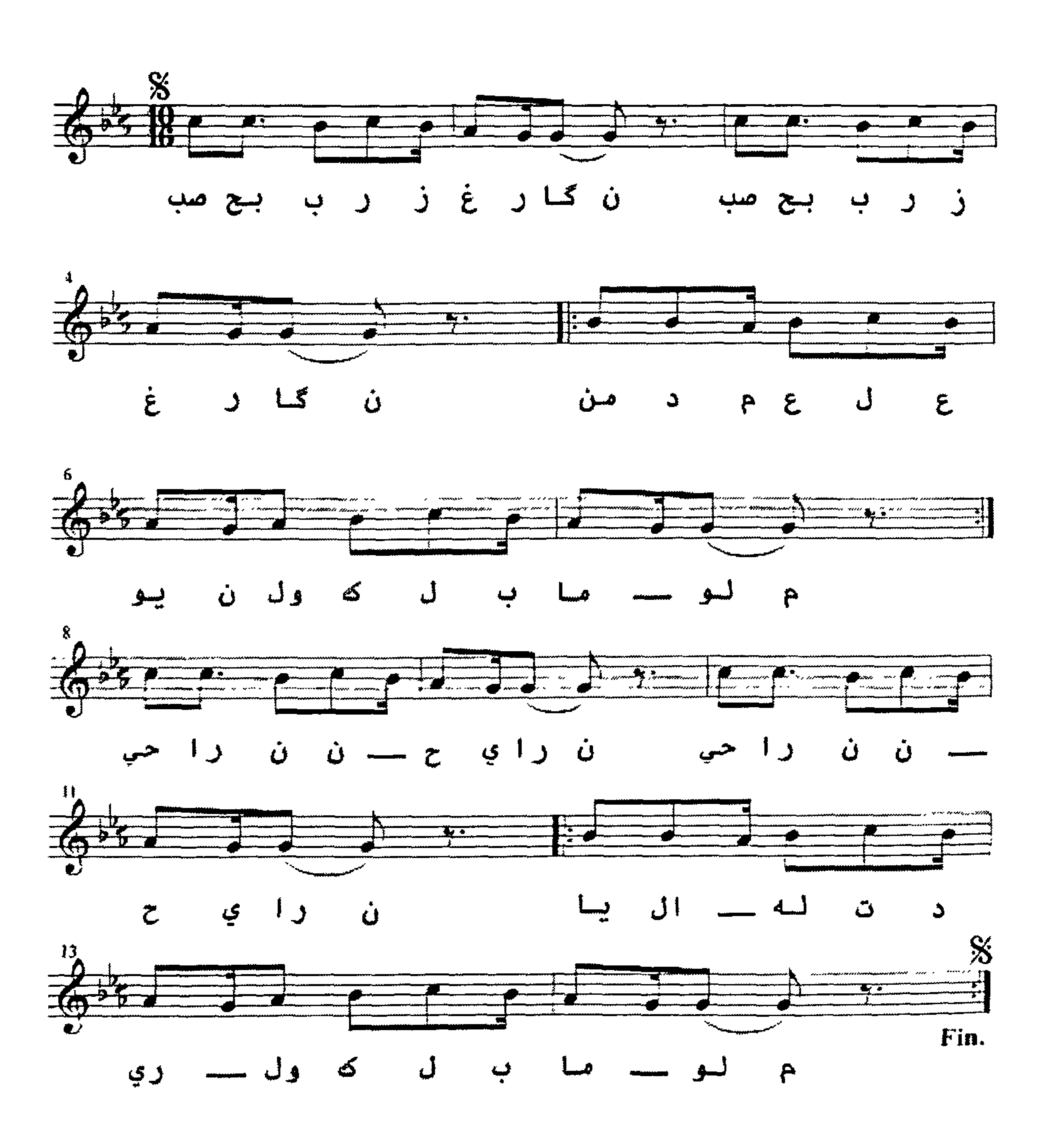
المقام : بيات　　　　　　إيقاع : جورجينه

صبّح برز غرگان *	من دمع العيون	والگلب مالوم
خلوني ماشة نار	بيد اليكرهون	والگلب مالوم
حيران أنه حيران	يا ولفي تدري	والگلب مالوم
مالوم أنه مالوم	يا عيني تدري	والگلب مالوم
نمنه وشبعنه نوم	بفيك يا نعناع	والگلب مالوم
كل الدوه موجود	وادوه العشك ضاع	والگلب مالوم
خليتني ياهواي	طير على عبرة	والگلب ملوم
لاهو شهر لاكضيه	لا يوم أدوره	والگلب مالوم

* برز : ساق النبتة الصغيرة

حيران انه حيران

Hairan Ena Hairan



ج – اضافة كلمتين ، واحدة بين كلمات الصدر والثانية بعد نهاية الصدر .

- - نموذج أغنية (خنجر)

الدارمي : خنجر واسرد الروح جا وشلي بيها
جنّب للمهيلات شعر العليها

أما في الغناء فيكون كالتالي :

المقام : عراق ايقاع : سنكين سماعي

خنجر بابه خنجر خنجر واسرد الروح
يا بابه جا وشلي بيها
جنّب بابه جنب جنب للمهيلات
يا بابه شعر العليها

- - نموذج أغنية (ومنين اجاني هواي)

الدارمي : ومنين اجاني هواي   شدلاه عليّه
ما جاني إلا اليوم   ما كطع بيّه
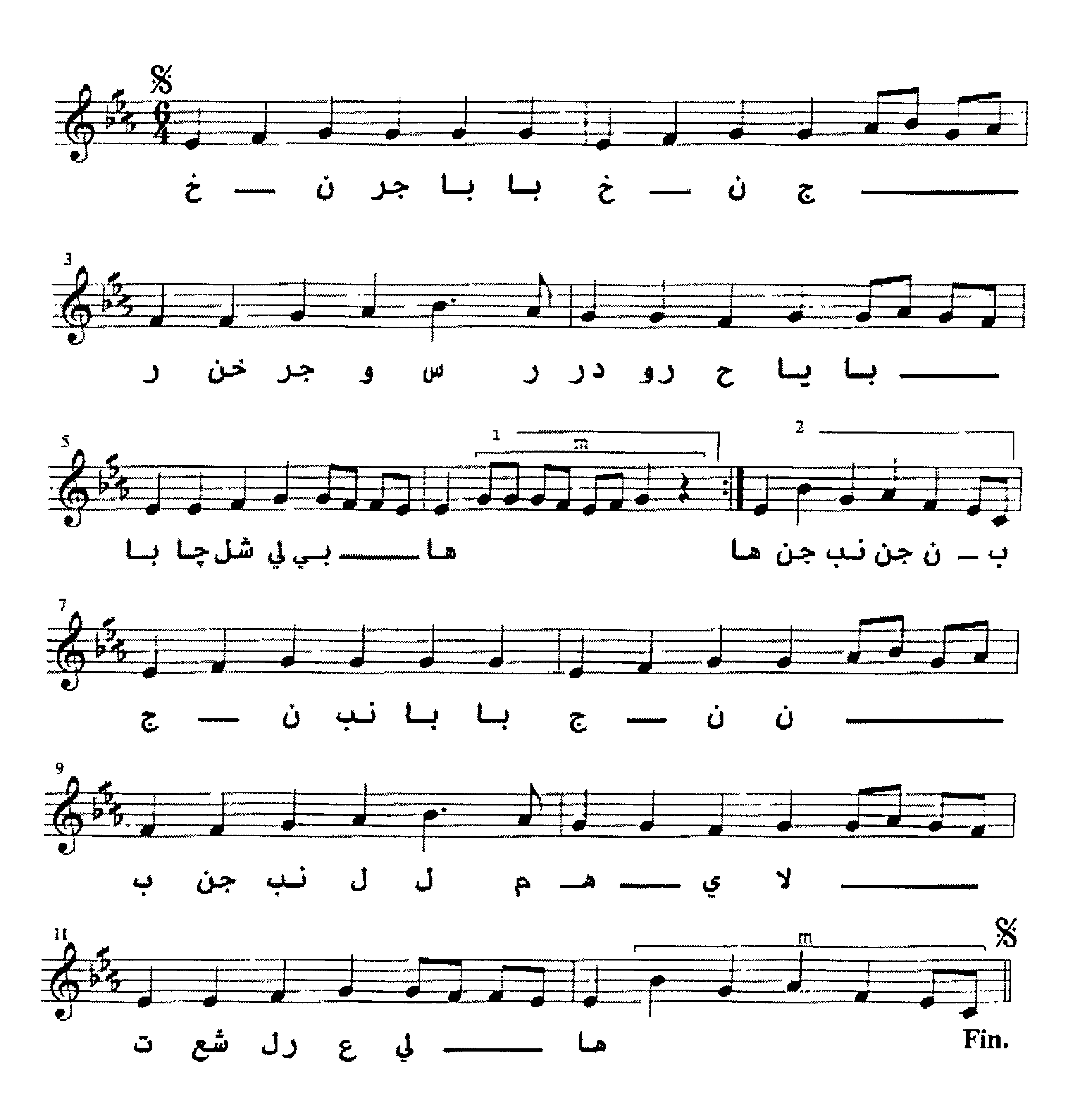
أما في الغناء فيكون كالتالي :

المقام : حجاز   ايقاع : سنكين سماعي
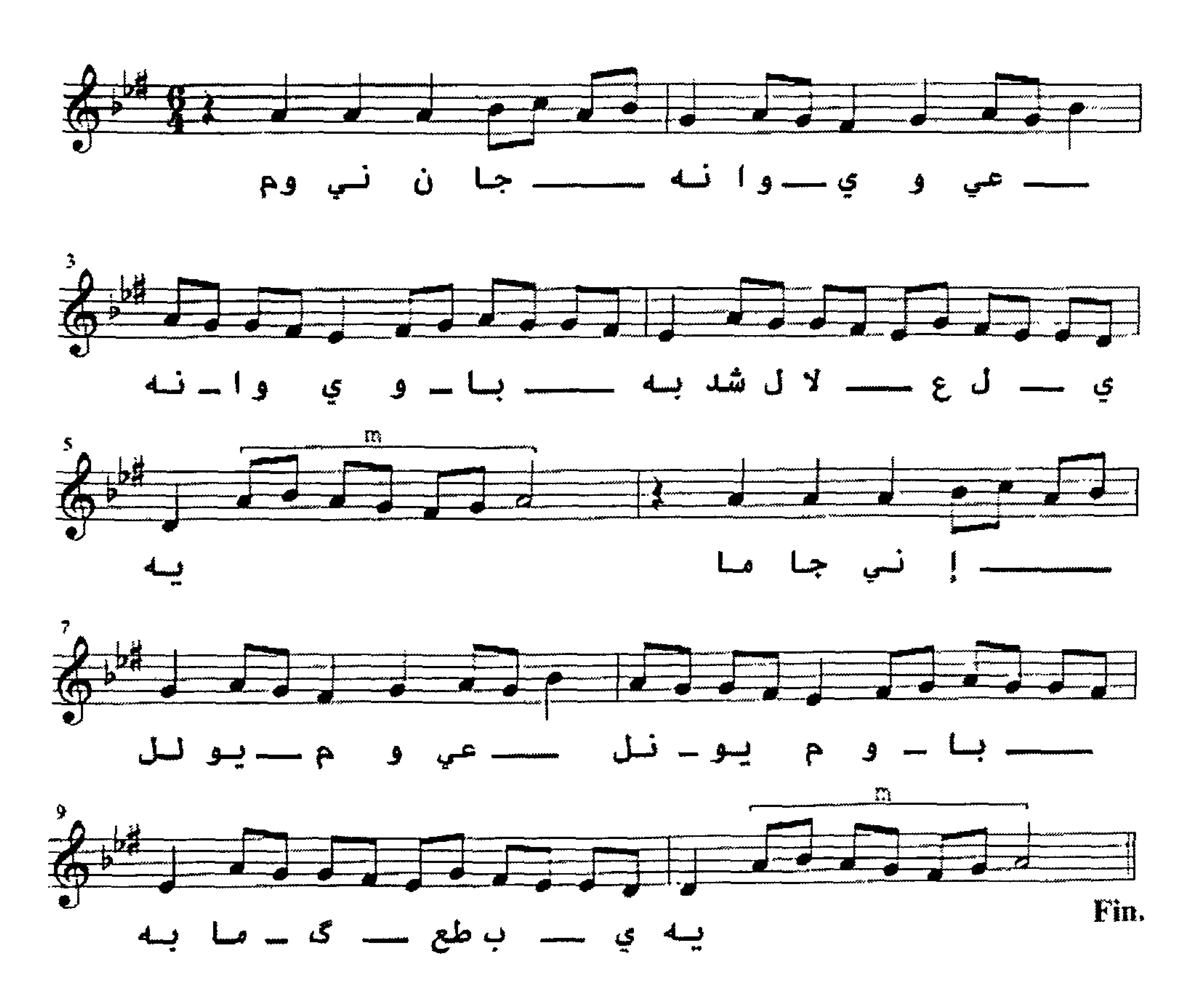
ومنين إجاني هواي   وعيني هواي   وبابه   شدلاه عليّه
ما جاني إلا اليوم   وعيني اليوم   وبابه   ما كطع بيّه

خنجر

Khanjar



منين اجاني هواي



- - نموذج أغنية (سوادي)

أنا يا سوادي	أنا مااكدر	عيب أكدر تراني	آحا

الدارمي : يا عيوني شبعن شوف — باجر يغيبون
لازرع ورد وشموع — لمّن يعودون
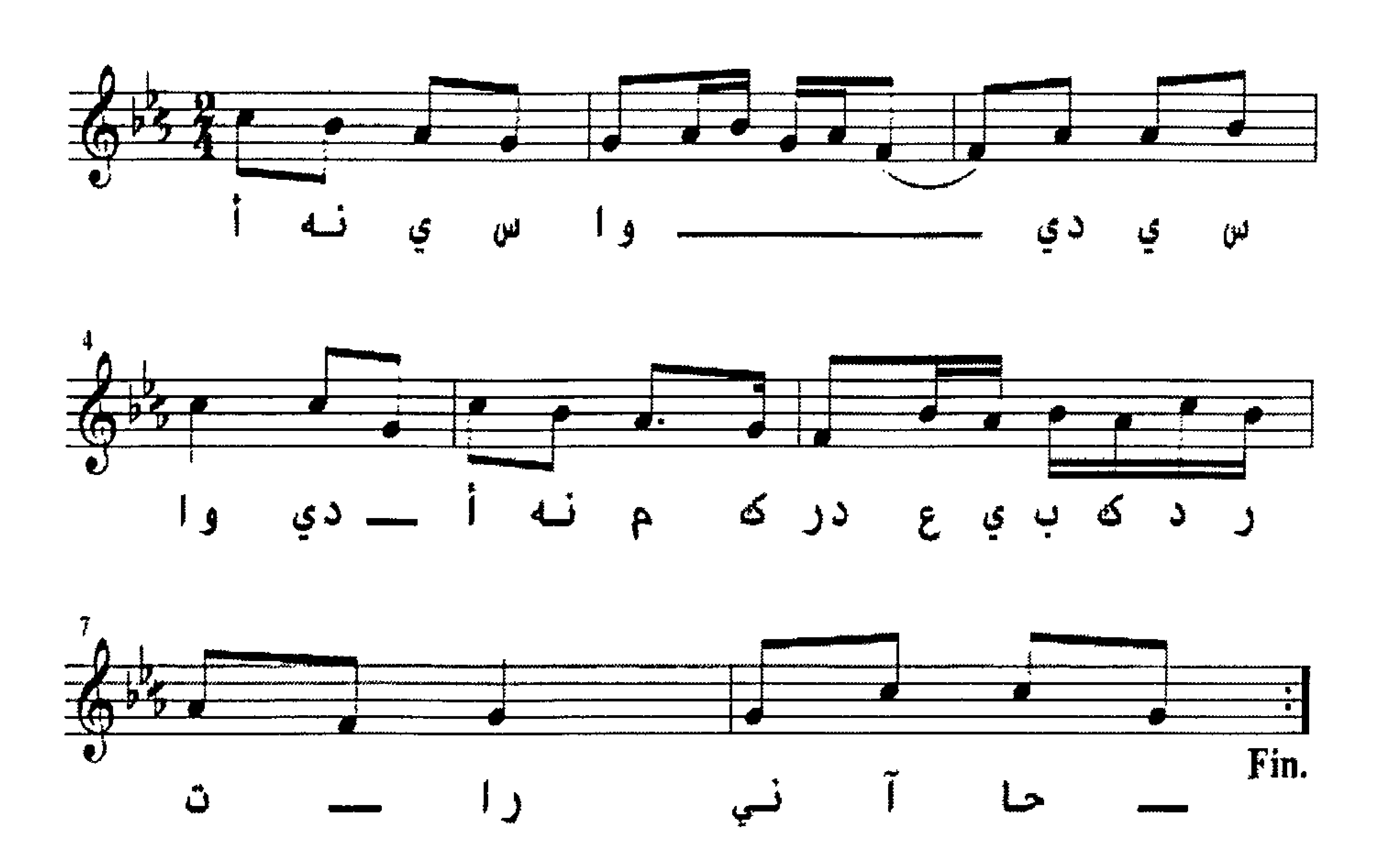
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات — ايقاع : هجع

أنا ياعيوني شبعن شوف	أنا باجر يغيبون	آحا
أنا لازرع ورد وشموع	أنا لمّن يعودون	آحا

انه يسوادي

Ene Yaswadi



د – إضافة كلمة بعد صدر الدارمي مع إضافة بعد العجز

نموذج أغنية (فوك النخل)

فوگ النخل

المقام : حجاز　　　　إيقاع : الوحدة
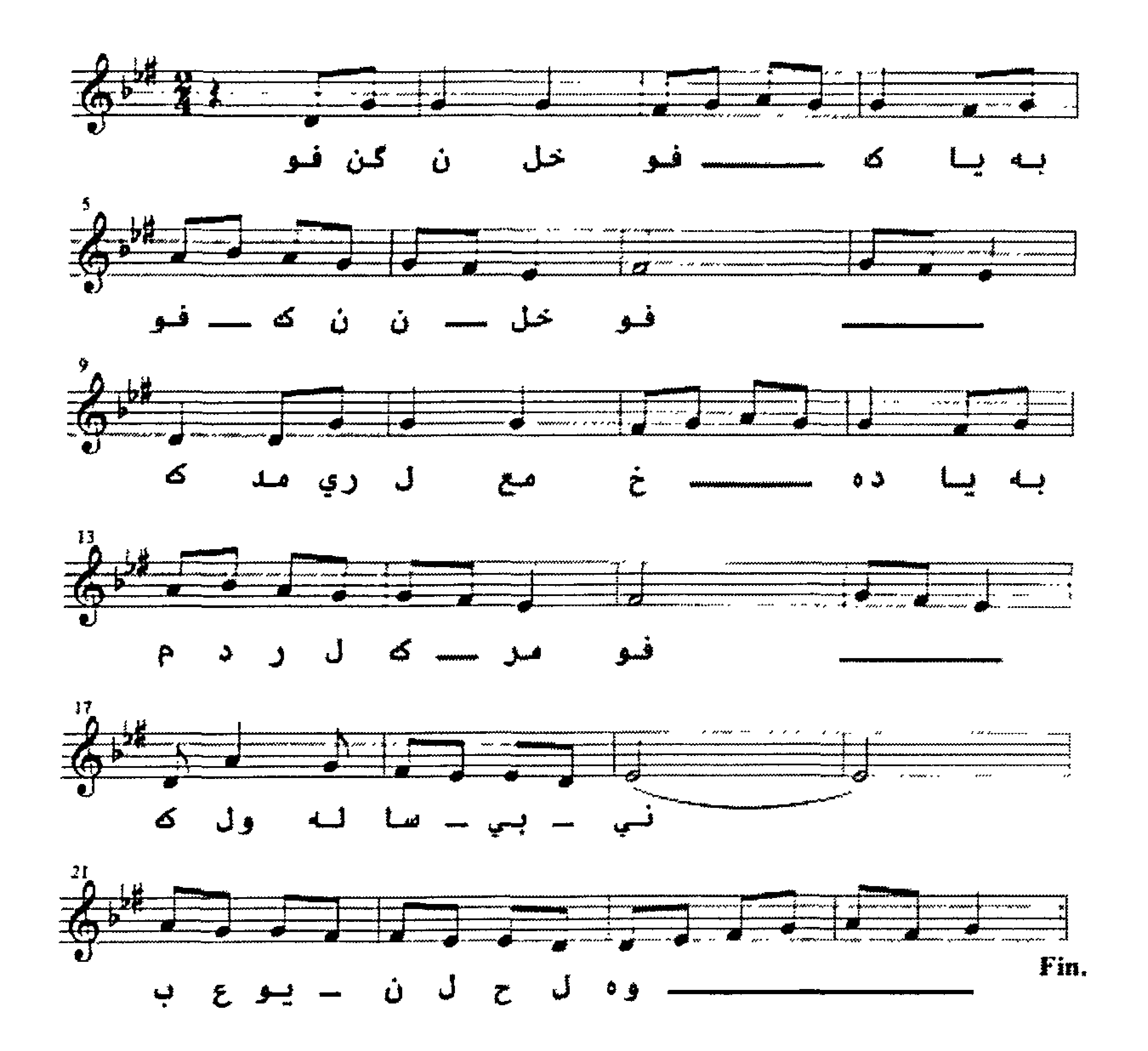
فوگ النخل فوگ　　يابه　　فوگ النخل فوگ
ما ادري لمع خدّه　　يابه　　ما ادري لمع طوگ *
والله سابيني　　بعيونه الحلوة

خدك لمع يا هواي　　عيني　　واضوى على بغداد
ما اگدر أصبر الروح　　عيني　　واتحمل بعاد
والله سابيني　　ما عنده مروة

خدك لمع يا هواي　　عيني　　واضوى على العراق
ما اگدر أصبر الروح　　عيني　　واتحمل فراگ
والله ساحرني　　بعيونه الحلوة

آنه التعبت وياك　　عيني　　واعدمت حيلي
وانت طلعت يد ذات　　عيني　　ناكر جميلي
والله ما اريده　　باليني بلوة

فوگ النخل
Fog Alnakhal



٥ – إستخدام شعر الموال الرباعي (الزهيري) مع ايقاع مركب سنكين سماعي

٦/٨) وإضافة كلمتين في النهاية

نموذج أغنية (على جسر المسيب)

على جسر المسيب

المقام: چهارگاه

إيقاع : سنگين سماعي

على جسر المسيّب سيّبوني
ومنك يا حلو خابت ضنوني
معوّد يا يابه

هلي واحباب گلبي سيّبوني*
جفاني وشمّت العدوان بيّه
معوّد يا يابه

تلگاني وتلگيته ولا مال
جفاني ولا بگه عندي ولا مال
معوّد يا يابه

ولا عينه استحت مني ولا مال
شبگه عندي بعد تنشد عليّه **
معوّد يا يابه

على جسر المسيّب شفت لمّه
أنا الياخذ حبيبي يعوف دمّه
معوّد يا يابه
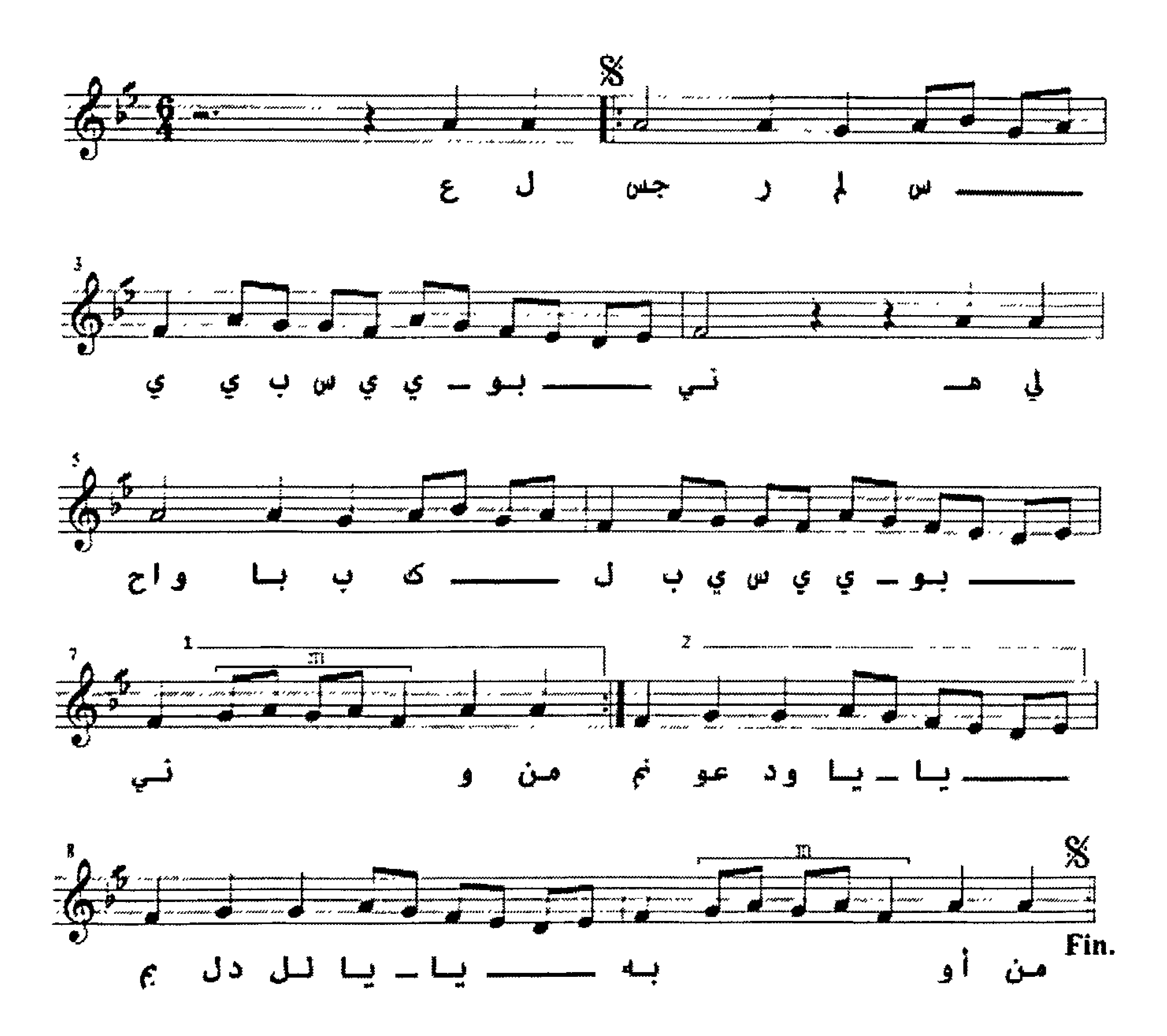
گصايب سود عالچتفين لمّه
يموت وينحرم شمّ الهوابا
معوّد يا يابه

---

* سيّبوني : تركوني
** بگه : بقي

على جسر المسيب

Ala Jisr Almsaiyeb



و – استخدام شعر (الميمر) ، المستخدم عادة مع ايقاع (الجوبي ٤/٤) ، بايقاع مركب (سنكين سماعي ٦/٨) مع إضافة كلمات في النهاية

نموذج اغنية (فتح ورد الباكلا)

فتح ورد الباگله

المقام : راست

إيقاع : سنگين سماعي

فتح ورد الباگله
يجي المحبوب شاگله
عيشة فرح أي والله
بابه ليش ...عيني ليش
آه عيشة فرح أي والله*
يمته تجي ونتسله

يعجبني أگعد يمك
والصوچ كله من امك
بدال الورد أشتمك
بابه ليش .. .. .. **
آه بدال الورد أشتمك

شفته بدكان المزيّن
گلبي عليه حنيّن
صار له يومين ما يبيّن
بابه ليش .. .. ..
آه صار له يومين ما يبيّن ***
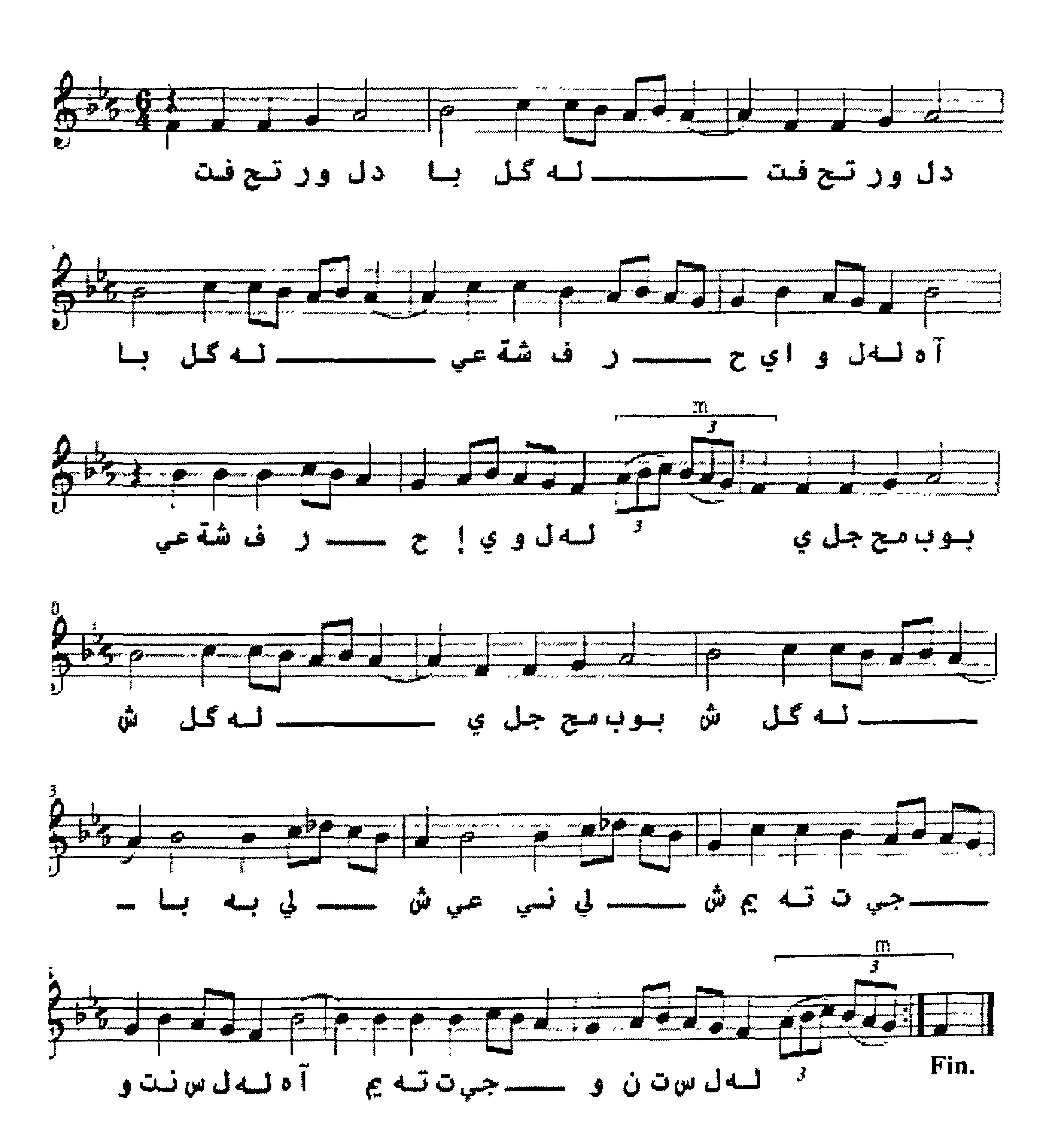
إنته وليفي والروح
يا عيني يكفيني النوح
يالكثرت بيّه جروح
بابه ليش .. .. ..
آه يالكثرت بيّه جروح

---

* الباگله : الباقلاء
** الصوچ : الذنب
*** المزيّن : الحلاق

فتح ورد الباگله

Fattah Ward Albagilla



د – إضافة ثلاث كلمات بعد بيت الدارمي :نموذج أغنية (واويل):

الدارمي : ما كتّلج يا يمّه للديج لا تجنينه

فزز حبيبي بغبشه والنوم حالي بعينه
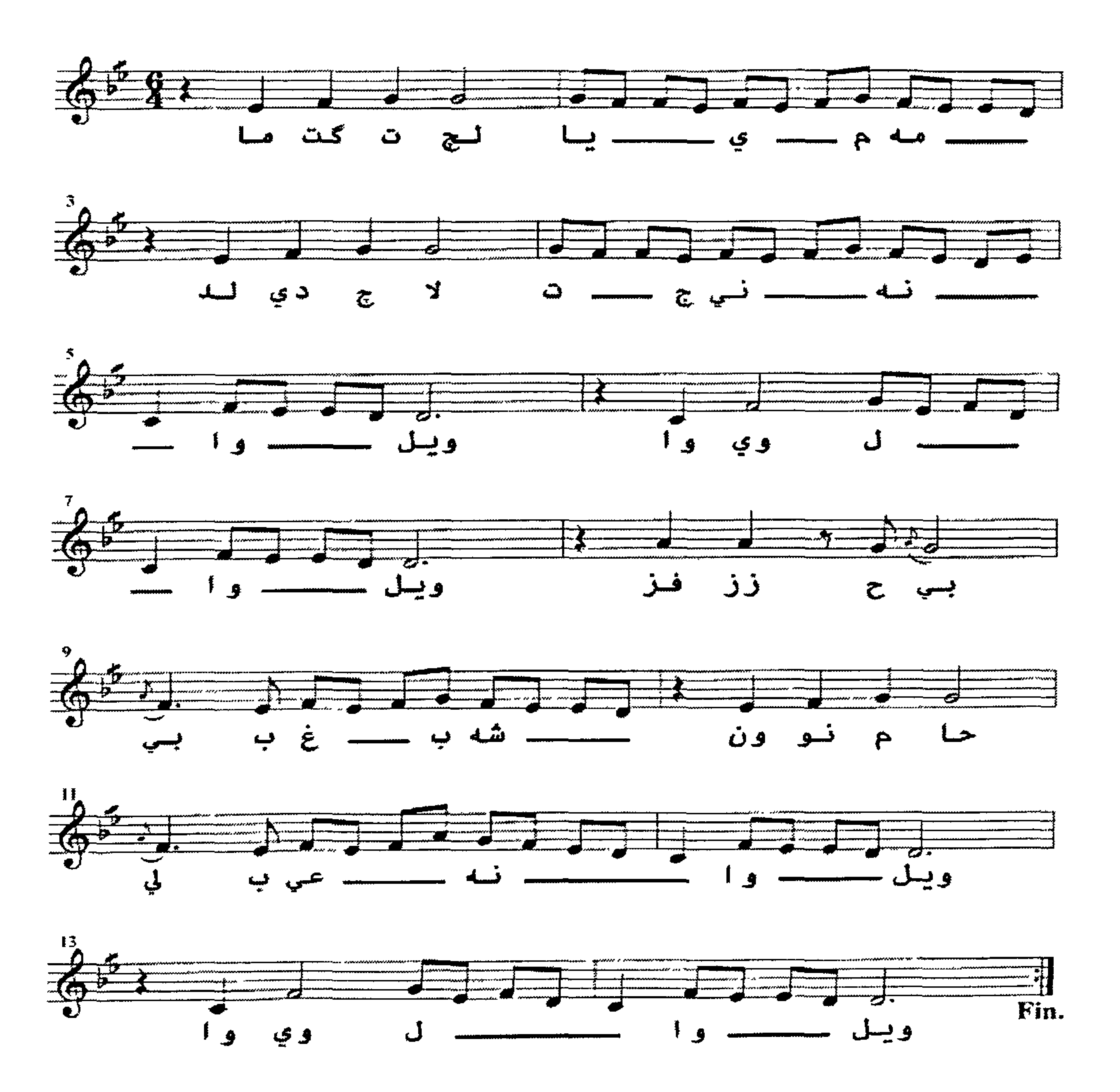
أما في الغناء فيكون كالتالي :

المقام: بيات ايقاع : سنكين سماعي

ما كتّلج يا يمّه للديج لا تجنينه واويل واويلا
واويل

فزز حبيبي بغبشه والنوم حالبي بعينه واويل واويلا
واويل

واويـــل



ه – إضافة أربع كلمات بعد بيت الدارمي :

- - نموذج أغنية (ون يا كلب)

ون يا كلب   ون ون ون
لا تتبع العافوك   واتشمّت عداي
غاب عني   راح ونساني
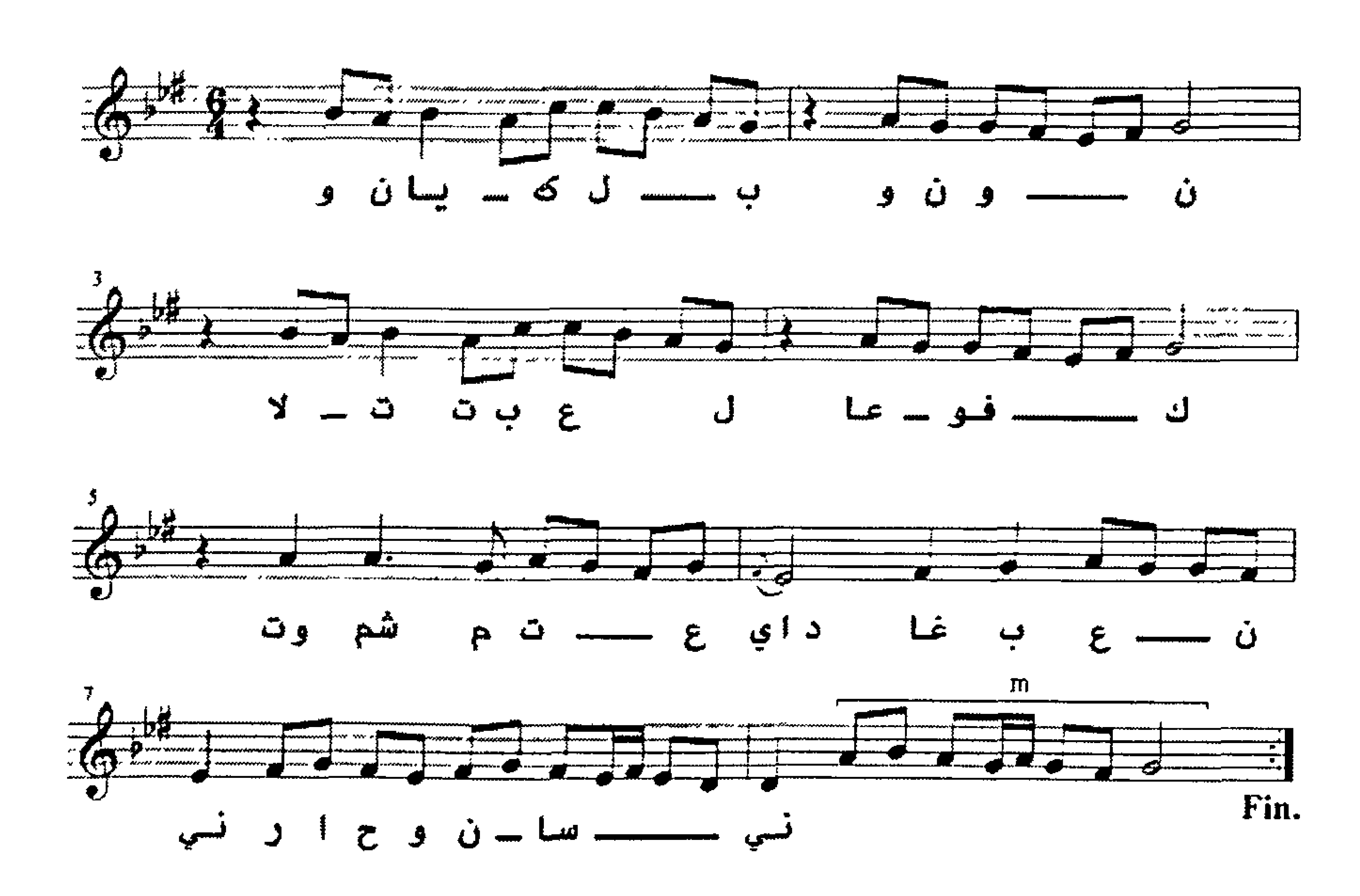
الدارمي : علمته يرمي سهام   حلو المعاني
لمن تعلم زين   صدّ ورماني

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : حجاز   ايقاع : سنكين سماعي

علمته يرمي سهام   حلو المعاني   غاب عني   راح ونساني
لمّن تعلم زين   صدّ ورماني   غاب عني   راح ونساني

ونّ يا كلب



* - نموذج أغنية (نوحي)

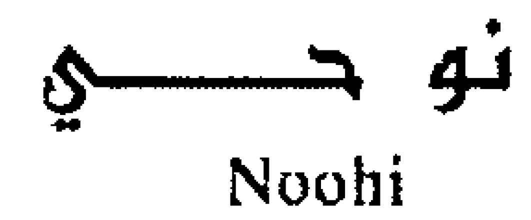
نو حــــــي

المقام :بيات
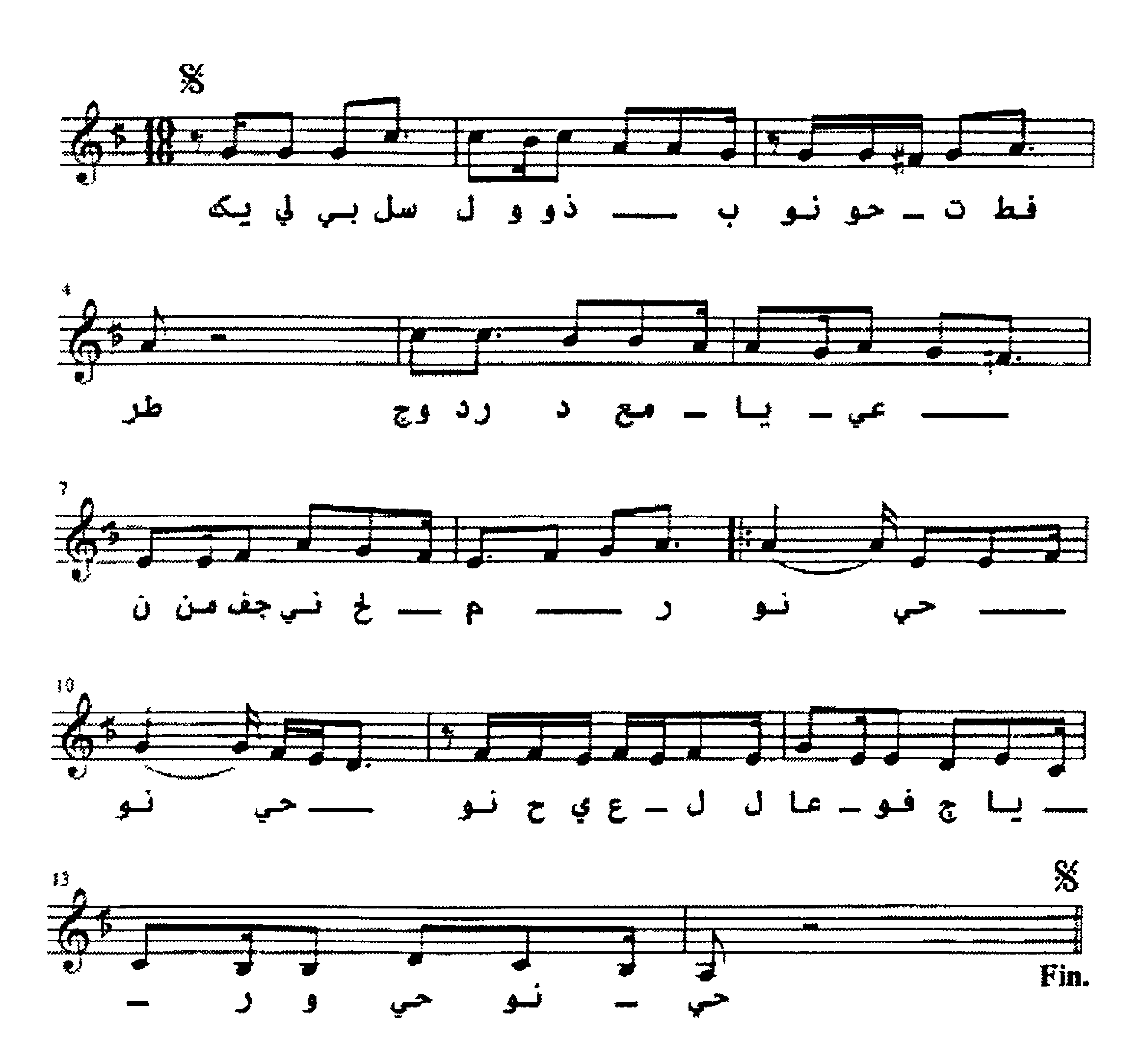
إيقاع :جورجينه

يا گليبي سلّ وذوب ونّ وتفطر
واجري الدمع يا عين من جفني الأحمر
نوحي .. نوحي .. نوحي على العافوچ
يا روحي نوحي

بمحبتك يا هواي روحي اتلفتهه
شنهو ذنبهه چان لمّن عفتهه
نوحي .. نوحي .. نوحي على العافوچ
يا روحي نوحي


نوحي

Noohi


فـط ت ـ حو نـو ب ___ ذو و ل سل بـي لي يكه
___ عي ـ يـا ـ مع د رد وج طر
___ حي نـو ر ___ م ___ لخ نـي جف من ن
___ يـا ج فـو ـ عا ل ل ـ ع ي ح نـو ___ حي نـو
حي ـ نـو حي و ر ـ
Fin.

و – إضافة أكثر من أربع كلمات :

* - نموذج اغنية (شلون شلون)
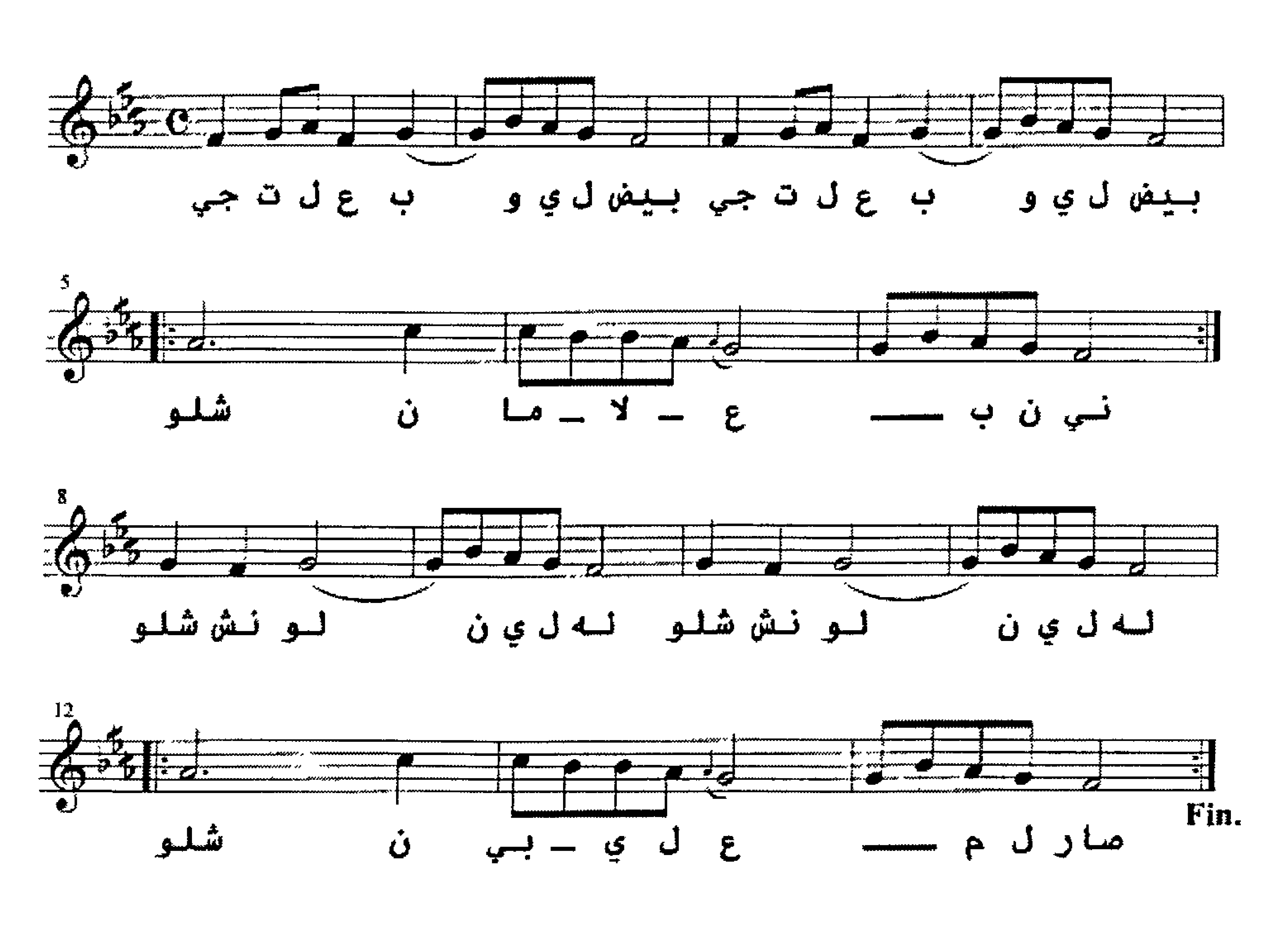
الدارمي : جيت ألعب ويه البيض ما لاعبني
كالولي وكتك راح واتعذرني

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : راست ايقاع : الوحدة

جيت العب ويه البيض	شلون	ما لاعبني
كالولي وكتك راح	شلون	واتعذرني
شلون شلون يالله	شلون	بيّه العمل صار

شلون شلون



* - نموذج أغنية (كلبك صخر جلمود)

الدارمي : كلبك صخر جلمود ما حن عليه

وانت بطرب وبكيف والبيّه بيّه

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بستنكار ايقاع : جورجينه
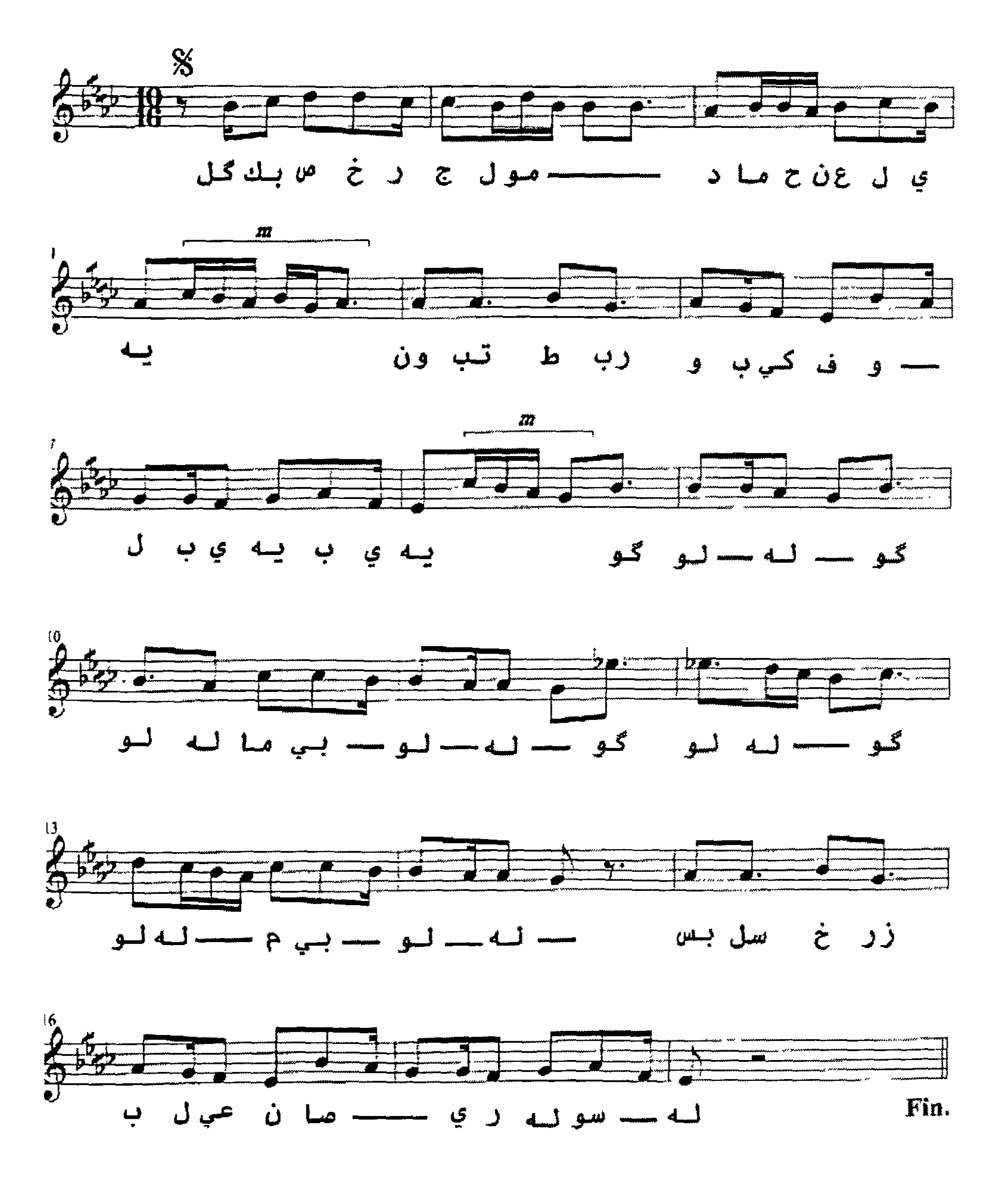
كلبك صخر جلمود ما حن عليّه

وانت بطرب وبكيف والبيّه بيّه

كولوله ما بيه لوله

بس الخزر بالعين صاير له سوله

ﮔلبك صخر جلمود



* - ننموذج أغنية (خاف الله ربك)
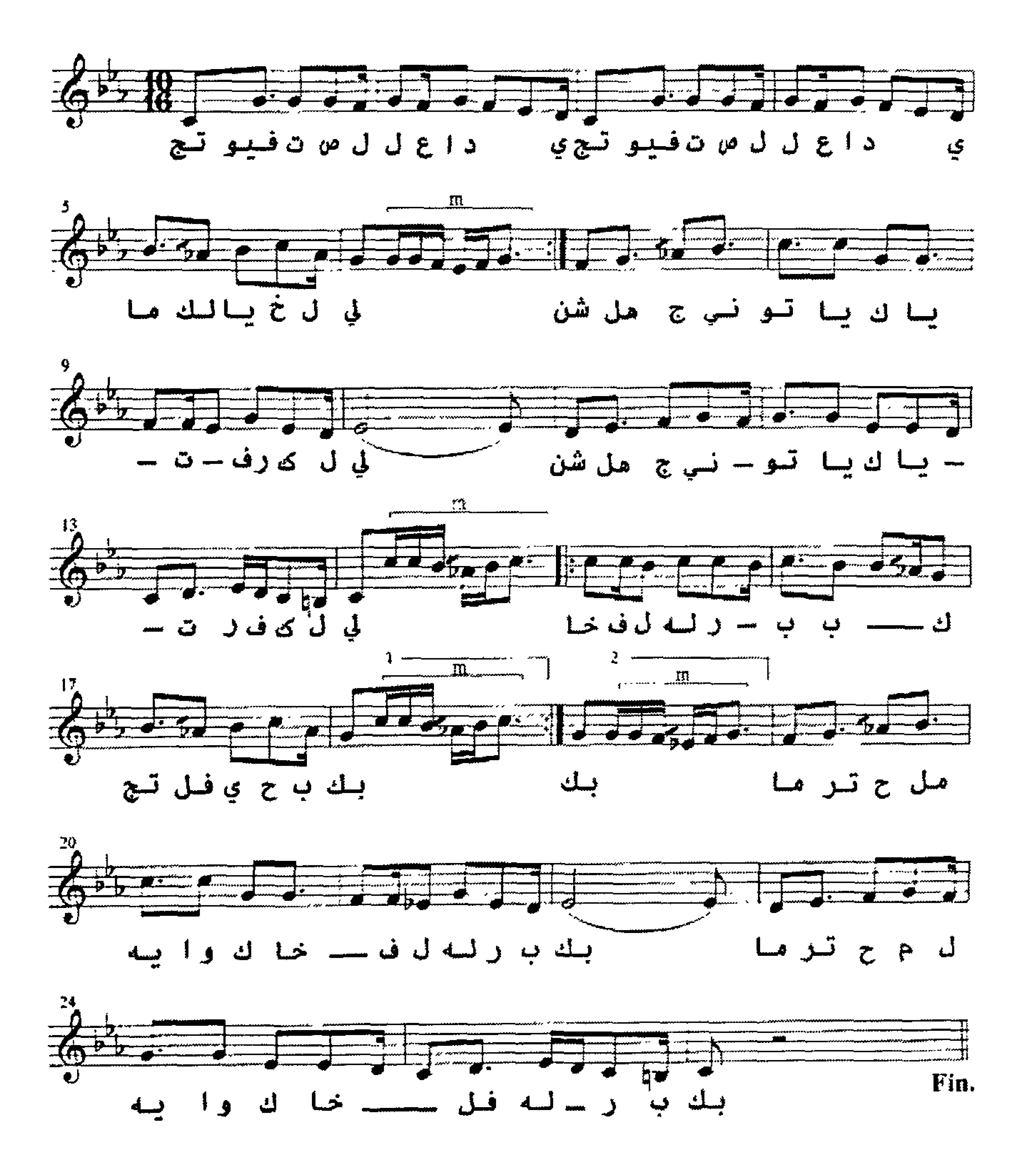
الدارمي : تجفي وتصل لعداي مالك يا خلي
شنهو الجنيته وياك يا ترف كلّي

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : نهاوند ايقاع : جورجينه

تجفي وتصل لعداي مالك يا خلي
شنهو الجنيته وياك يا ترف كلي
خاف الله ربك تجفي اليحبك
ما ترحم اليهواك خاف الله ربك

خاف الله ربك



ي دا ع ل ل ص ت فيو تجي دا ع ل ل ص ت فيو تج
يا ك يا تو ني ج هل شن لي ل خ يالك ما
- يا ك يا تو - ني ج هل شن لي ل كرف - ت -
ك ب - ب - ر له ل ف خا لي ل ك ف ر ت -
مل ح تر ما بك بك ب ح ي فل تج
ل م ح تر ما بك ب ر له ل ف خا ك وا يه
بك ب ر له فل خا ك وا يه
Fin.

*- نموذج أغنية (حمّل الريل وشال)

الدارمي : حمّل الريل وشال   للناصريّة

وشبلش المحبوب   وبهالقضيّة

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات   ايقاع : سنكين سماعي
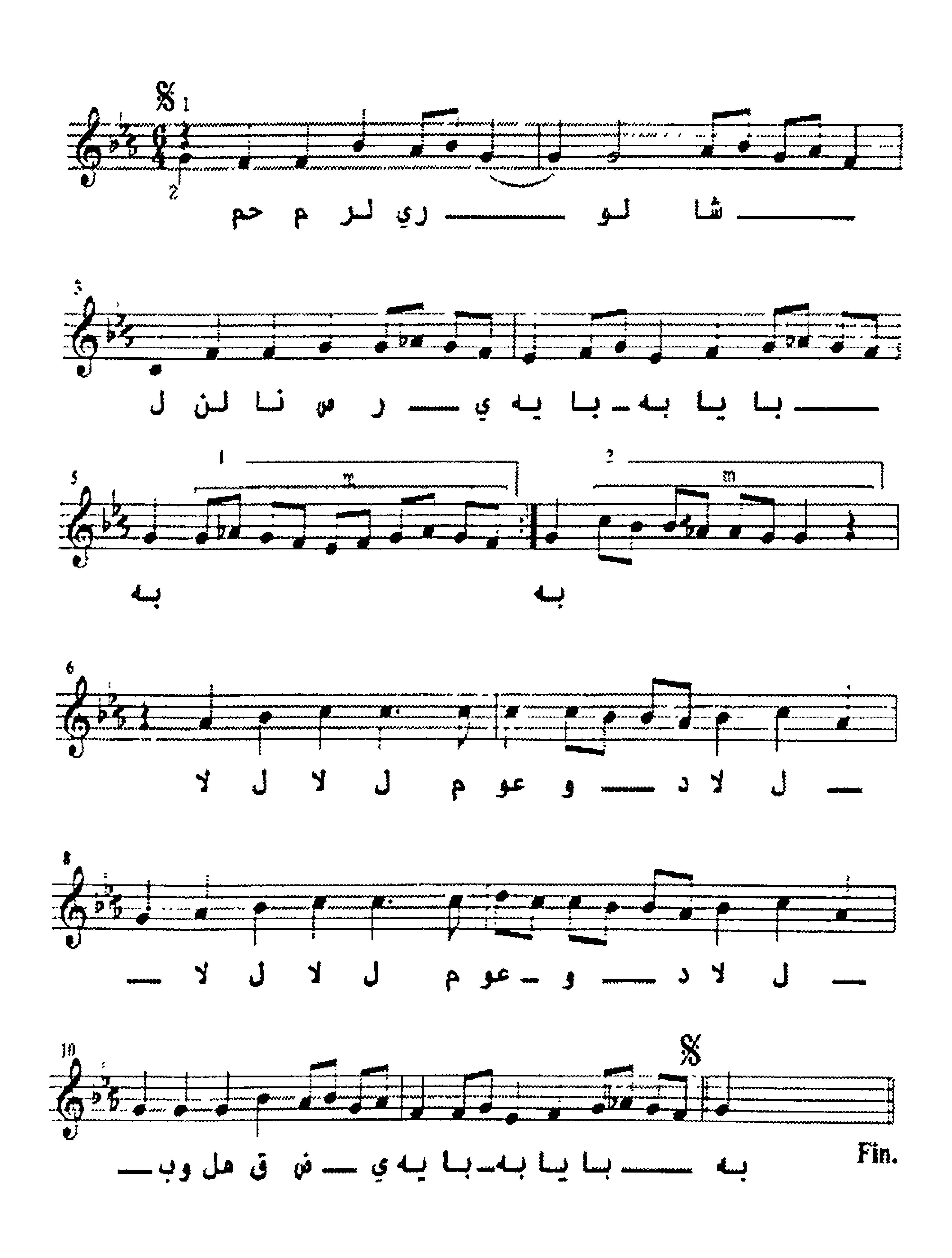
حمّل الريل وشال   للناصريّة   بابه يا بابه

وشبلش المحبوب   وبهالقضية   بابه يا بابه

لالالالا معوّد لالا   وبهالقضية   بابه يا بابه

حمل الريل وشال

Hammal Alrail U'shal
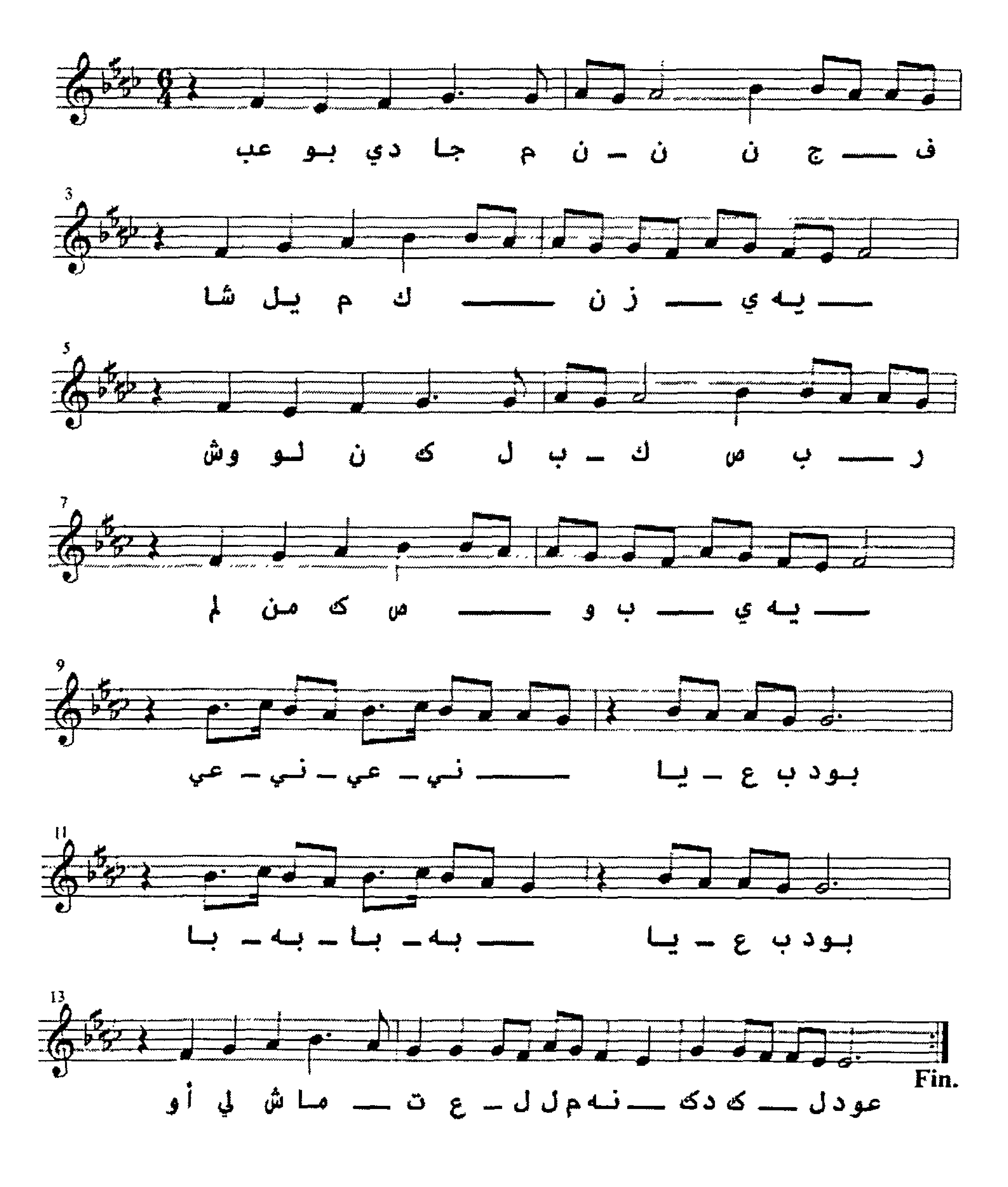


*- نموذج أغنية (عبّودي جا من النجف)

الدارمي : عبّودي جا من النجف   شايل مكنزيّة
وشلون كلبك صبر   لمّن كصوا بيّه
وفي الغناء يكون كالتالي :
المقام : بستنكار   ايقاع : سنكين سماعي

عبودي جا من النجف   شايل مكنزيّة
وشلون كلبك صبر   لمّن كصوا بيّه
عيني عيني يا عبود   بابه بابه يا عبود
وليش ما تعلمنه دك العود

عبودي جاي من النجف



* - نموذج أغنية (لا تظن عيني تنام)
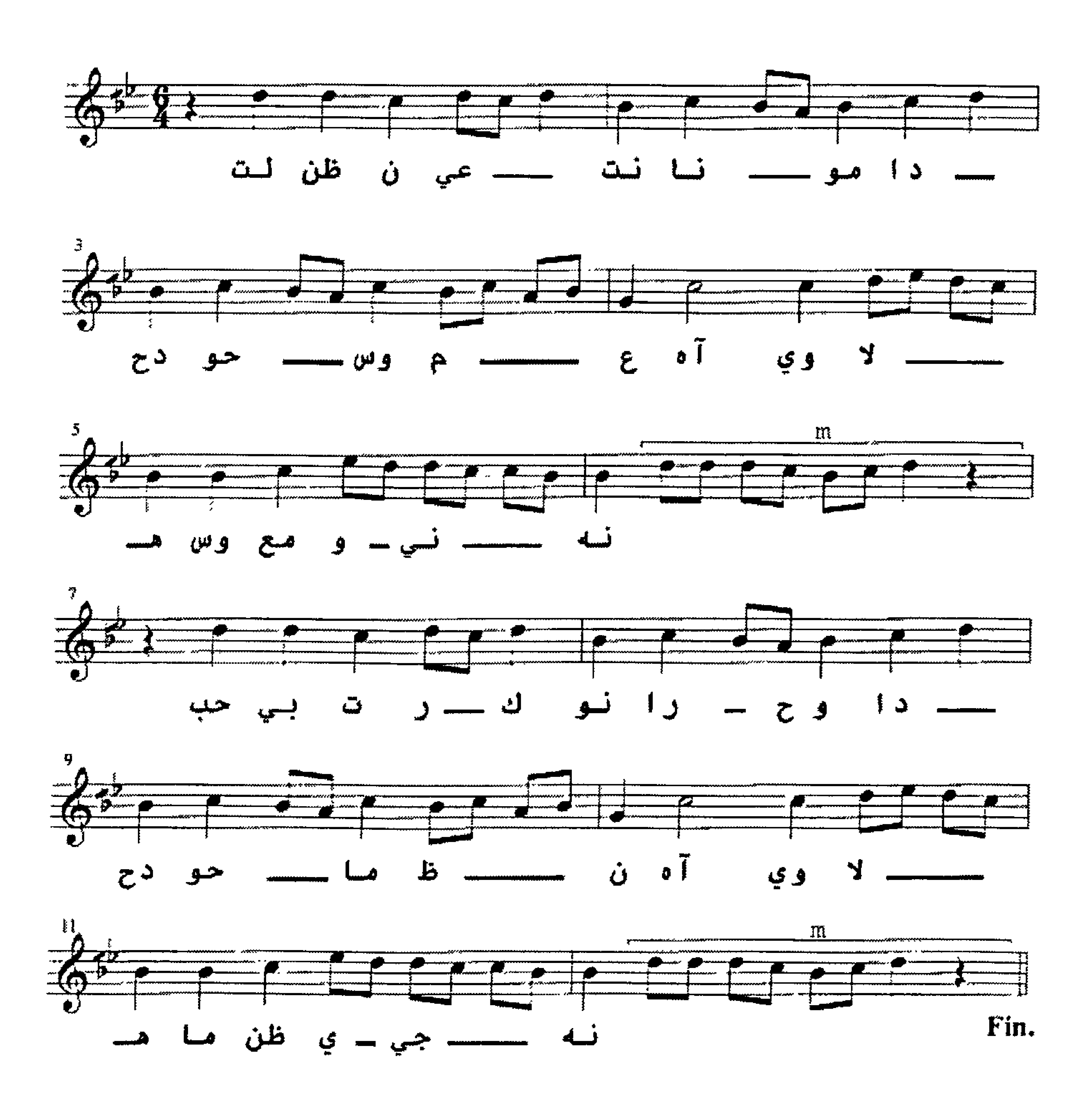
الدارمي : لا تظن عيني تنام　　　واسمع ونينه
حبي تركني وراح　　　ماظن يجينه

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : هزام　　　ايقاع :
سنكين سماعي

لا تظن عيني تنام　　وداده احّو واسمع　　آه ويلاه　　واسمع
ونينه
حبي تركني وراح　　وداده احّو ماظن　　آه ويلاه　　ماظن
يجينه

لا تظن عيني تنـــــام



* - نموذج أغنية (وعلى جبين الترف)
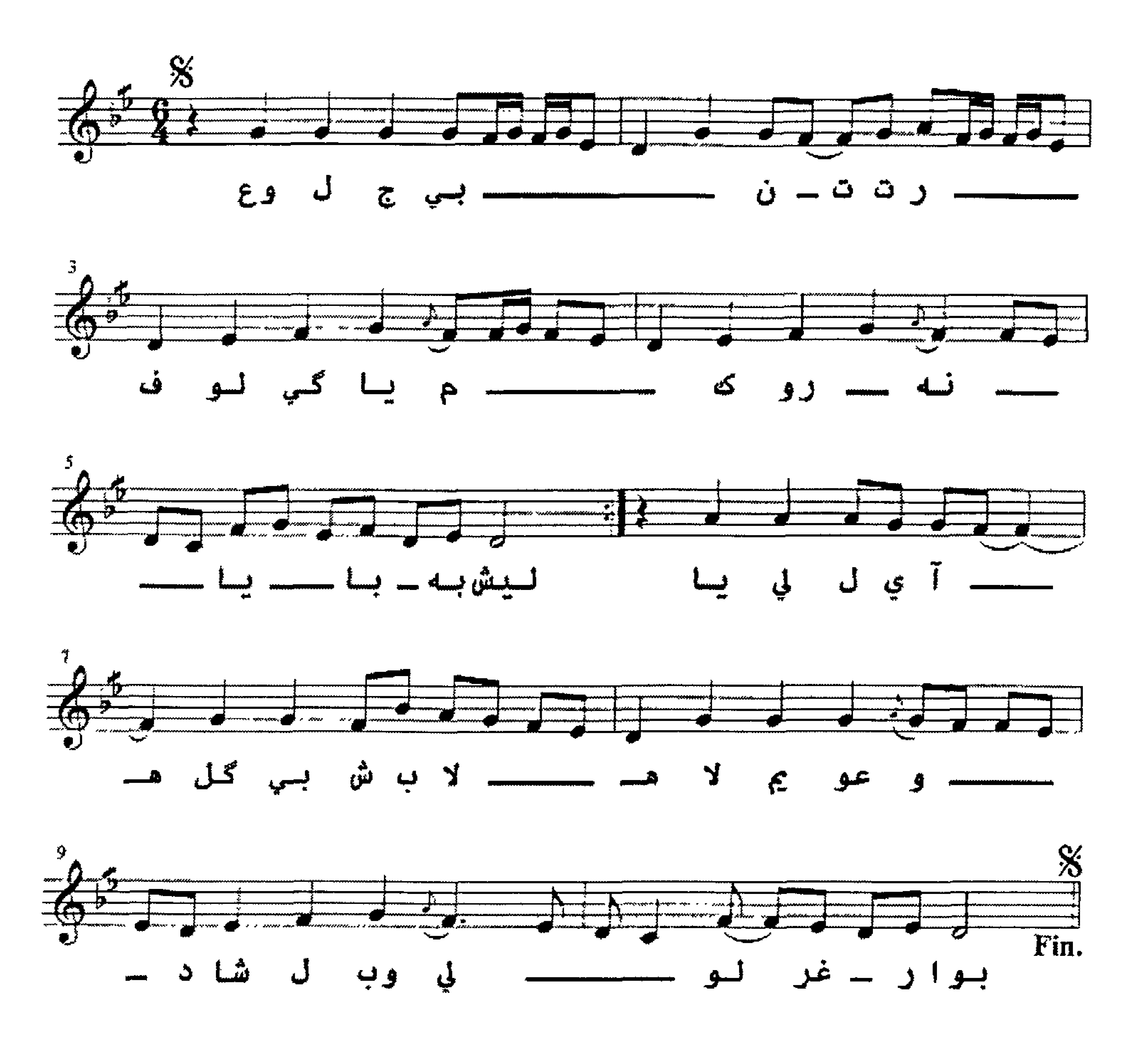
الدارمي : وعلى جبين الترف لوكي يا مكرونه
وبشهربان العجب حبي يذكرونه

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات ايقاع : سنكين سماعي

وعلى جبين الترف لوكي يا مكرونه يابابه ليش
وبشهربان العجب حبي يذكرونه يا بابه ليش
يا ليلي آه كلبي شبلاه لا يا معوّد
شالوا بليل وغرّبوا

وعلى جبين الترف



نموذج أغنية (بالهجر ليل نهار)

بالهجر ليـــل نهــار

المقام : سيكاه

إيقاع : جورجينه

بالهجر ليل نهار
روحي حزينة
والظلام يصير نهار
لمّن يجينه
يا هله وميّة هله
يا هله بريم الفلا
شوفوا عيونه مكحله
شوفوا خدوده مورّده
هالحلو من نفر راح وما جانه
يا حلو يا فتان يا حلو يا فتان

خلي اللي يگول يگول
ولفي واحبّه
شعليها بينا الناس
گلمن بدربه
يا هله وميّة هله .. .. ..

بالهجر ليـــل نهـــار

Bilhajir Lail N`har

هـا ر لـن ـ لي جر هـ بل هـا ر لـن ـ لي جر هـ بـل

نـه ي ز ح حي رو ـــــ نـه ي ز ح حي و ر

هـا ر ر ن ـ صي ي لام ظ وظ هـا ر ر ن ـ صي ي لام ظ وظ

نـه ـ جي ت من لم ـــــ نـه ـ جي ت من م ل

لـه ف مل ري ب ل هـ يـا لـه هـ ية مي و ل هـ يـا نـه

ـــــ نـه ـ جا ما حو را فر ن ن م لـو ح ل هـ

ن تـا فت يـا لـو ح يـا نـه ـ جا ما حو را

ن تـا فت يـا لـو ح يـا

Fin.

* - نموذج أغنية (حلو حلو)

حلو حلو
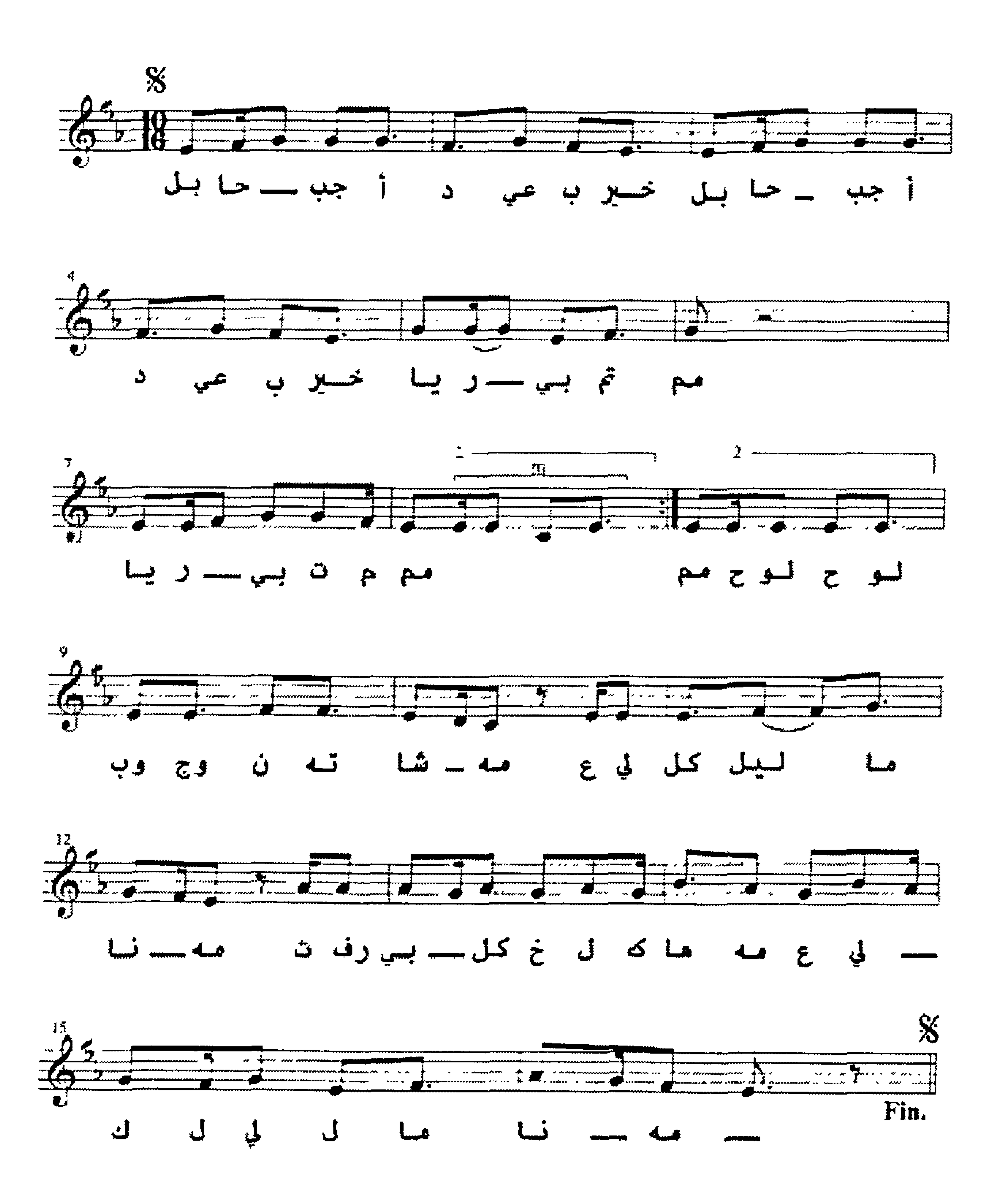
المقام : هزام　　　　إيقاع : جورجينه

بالحاجب أدعي بخير　　يا ربي تمم
بالوجنه أجلي الليل　　بالعين أسلم
حلو حلو وبوجنته شامه
عليك الليل ما انامه
ترف بيك الخلگ هامه
عليك الليل ما نامه

خلي اليگول يگول　　گلبي يحبَه
شعليها بينه الناس　　گلمن بدربه
حلو حلو .. .. ..

حلو حلو

Hiloo Hiloo



* - نموذج أغنية (دكة خزعلية)
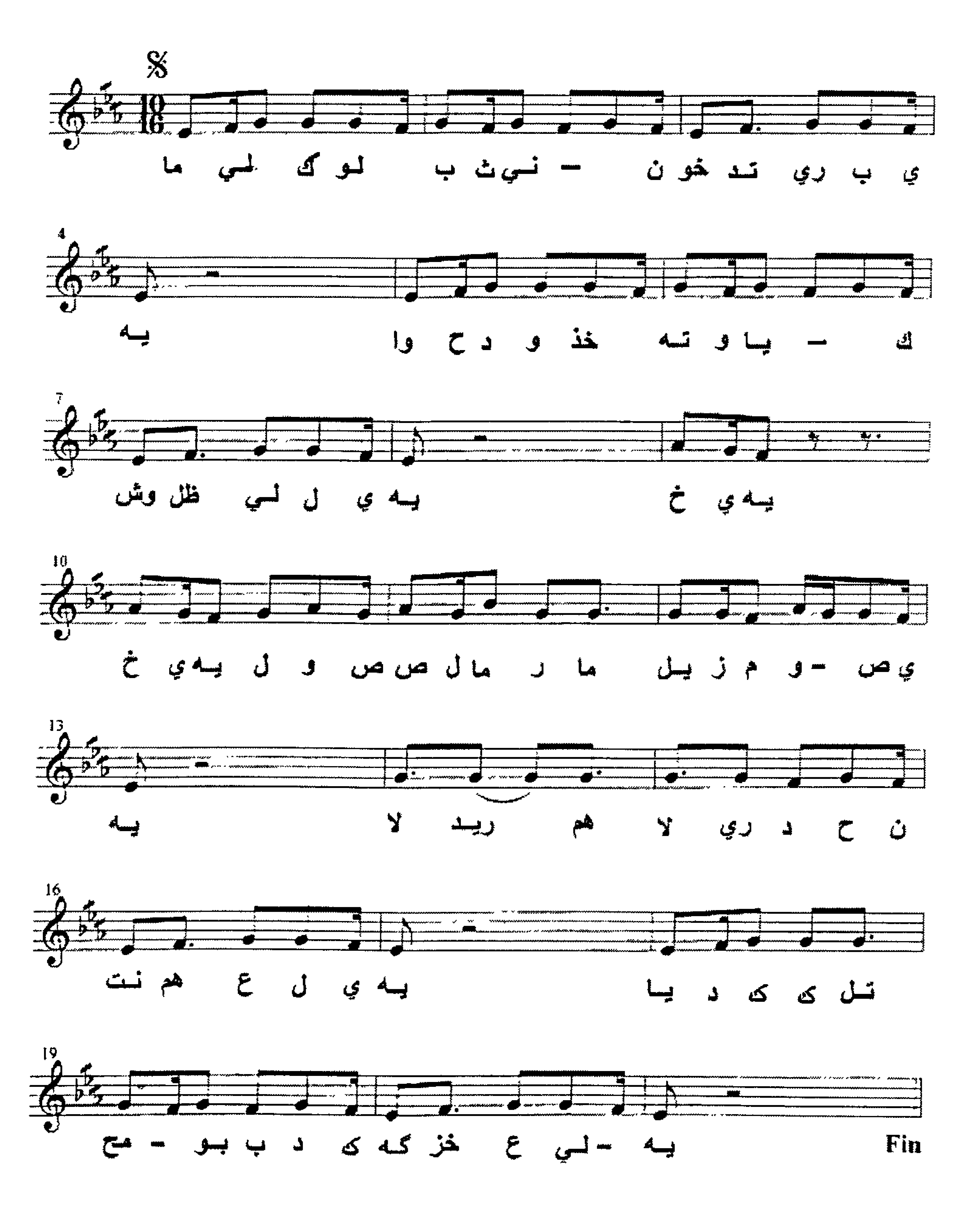
دگه خزعلية

المقام : عراق　　　　　　إيقاع : جورجينه

مالي گلوب اثنين خو تدري بيّه
واحد واخذته وياك وشضل إليّه
خيّه لوصّي المار ما ياخذ وصيّه
لا اريدهم لا اريد حنّتهم عليّه
يا دگة المحبوب دگه خزعليّه

مر بيّه يا محبوب خفف عذابي
من فرگتك لليوم دمعي شرابي
خيّه لوصّي .. .. ..

دكه خزعلية


ي ب ري تـد خو ن – نـي ث ب لـو ك لـي ما
ك – يـا و تـه خذ و د ح وا يـه
يـه ي خ يـه ي ل لـي ظل وش
ي ص – و م ز يـل ما ر ما ل ص ص و ل يـه ي خ
ن ح د ري لا هم ريـد لا يـه
تـل ك ك د يـا يـه ي ل ع هم نـت
يـه – لـي ع خز گـه ك د ب بـو – مح
Fin

ز – إضافة كلمات بعد صدر الدارمي وكلمة قبل العجز

*- نموذج أغنية (جان الكلب ساليك)

جان الكلب ساليك	لالالالا خيي
يا عذابي لا جابك الله	بوية لا جابك الله

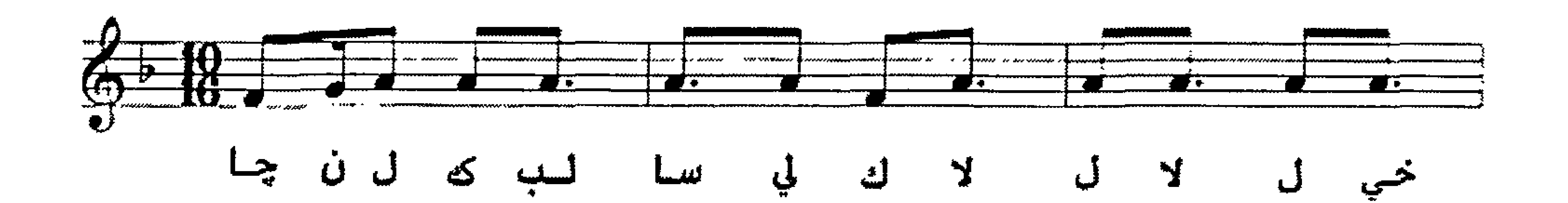
الدارمي : مالي كلوب اثنين	خو تدري بيّه
واحد واخذته وياك	واشضل اليّه
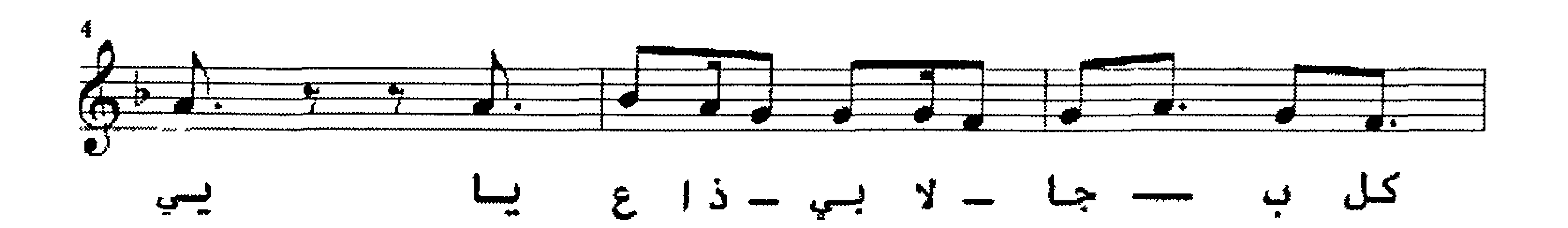
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : لامي	ايقاع : جورجينه

مالي كلوب اثنين	لالالالا خيي
يا عذابي خو تدري بيّه	بويه خو تدري بيّه
واحد واخذته وياك	لالالالا خيي
يا عذابي وشضل اليّه	بوية واشضل اليّه

چان الكلب ساليك







ز – تقديم عجز بيت الدارمي على صدره .

* - نموذج أغنية (يا الولد يا ابني)

يا الولد يا ابني نام	يا الولد يا ابني
تاليها آنه وياك	يا الولد يا ابني

الدارمي :

شفت الضوه من بعيد	كلت احتركنه
لمّن رجعت البيت	لن ولفي عدنه

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : صبا   ايقاع : الوحدة المقسومة

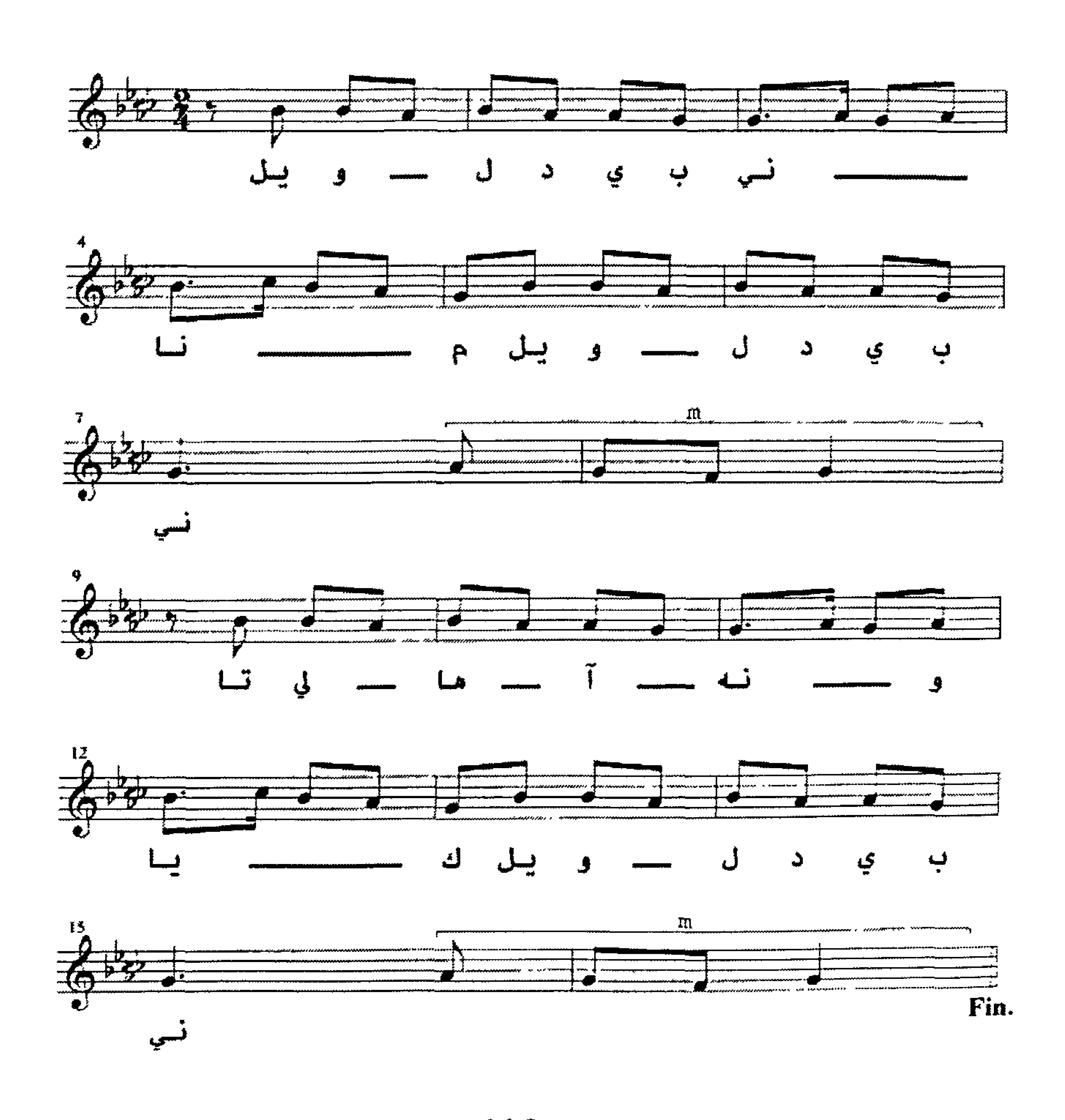
كلت احتركنه   كلت احتركنه

شفت الضوه من بعيد   كلت احتركنه

لن ولفي عدنه   لن ولفي عدنه

لمّن رجعت البيت   لن ولفي عدنه

يا لولد يابني



*- نموذج أغنية (للناصرية)
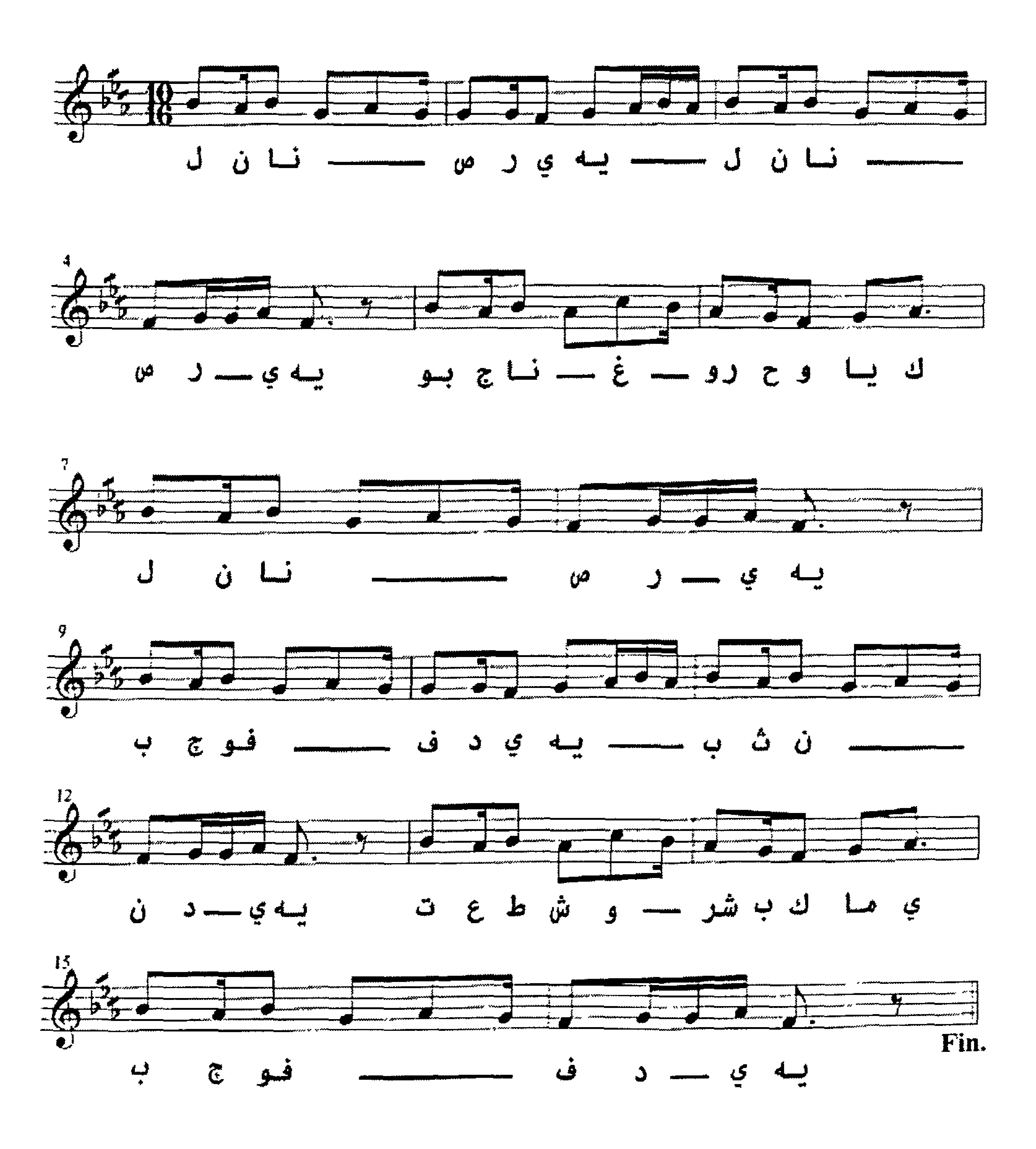
الدارمي : بو جناغ اروح وياك للناصرية
تعطش واشربک ماي بجفوف ايديّه

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : راست ايقاع : جورجينه

للناصرية للناصرية بو جناغ اروح وياك
للناصرية
بجفوف ايديه باثنين ايديه تعطش واشربک ماي
بجفوف ايديه

للناصرية



—— نـا ن ل —— يـه ي ر ص —— نـا ن ل
ك يـا و ح رو — غ — نـا ج بو يـه ي — ر ص
يـه ي — ر ص ——— نـا ن ل
——— ن ث ب ——— يـه ي د ف ——— فـو ج ب
ي مـا ك ب شر — و ش ط ع ت يـه ي — د ن
يـه ي — د ف ——— فـو ج ب
Fin.

* - نموذج أغنية (يابو الكراميل)

يابو الگراميل

المقام : بيات   إيقاع : الوحدة المقسومة

يا بو الگراميل   يا بو الگراميل
يا بو زلف كسرات   يا بو الگراميل
ومن الهوى يميل   ومن الهوى يميل
چنك غصن تفاح   ومن الهوى يميل
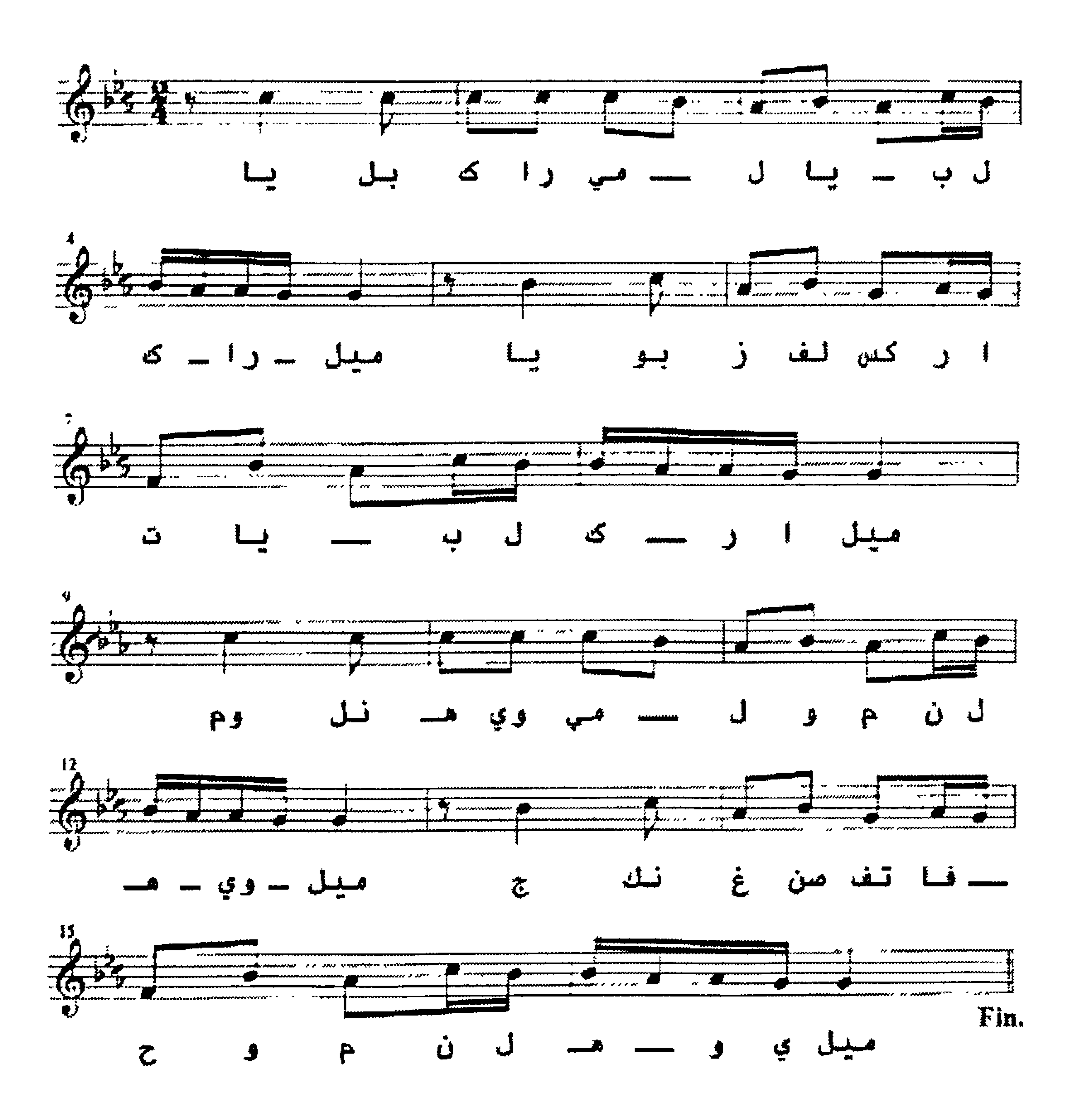
عبروني ذاك الصوب   يا اهل الطراريد
يالبالگلب مسراك   غيرك فلا اريد *

---

* تعامل أبيات الدارمي كالمقطع الأول اذي أصله:
يابو زلف كسرات   يا بو الگراميل
چنك غصن تفاح   ومن الهوى يميل

يابو الگراميل

Ya Bul Garamil



ح – تقديم نصف عجز بيت الدارمي ثم العجز على صدره

نموذج أغنية (الأفندي)

الأفندي الأفندي   عيوني الأفندي
الله يخلي صبري   صندوق أمين البصرة

الدارمي :
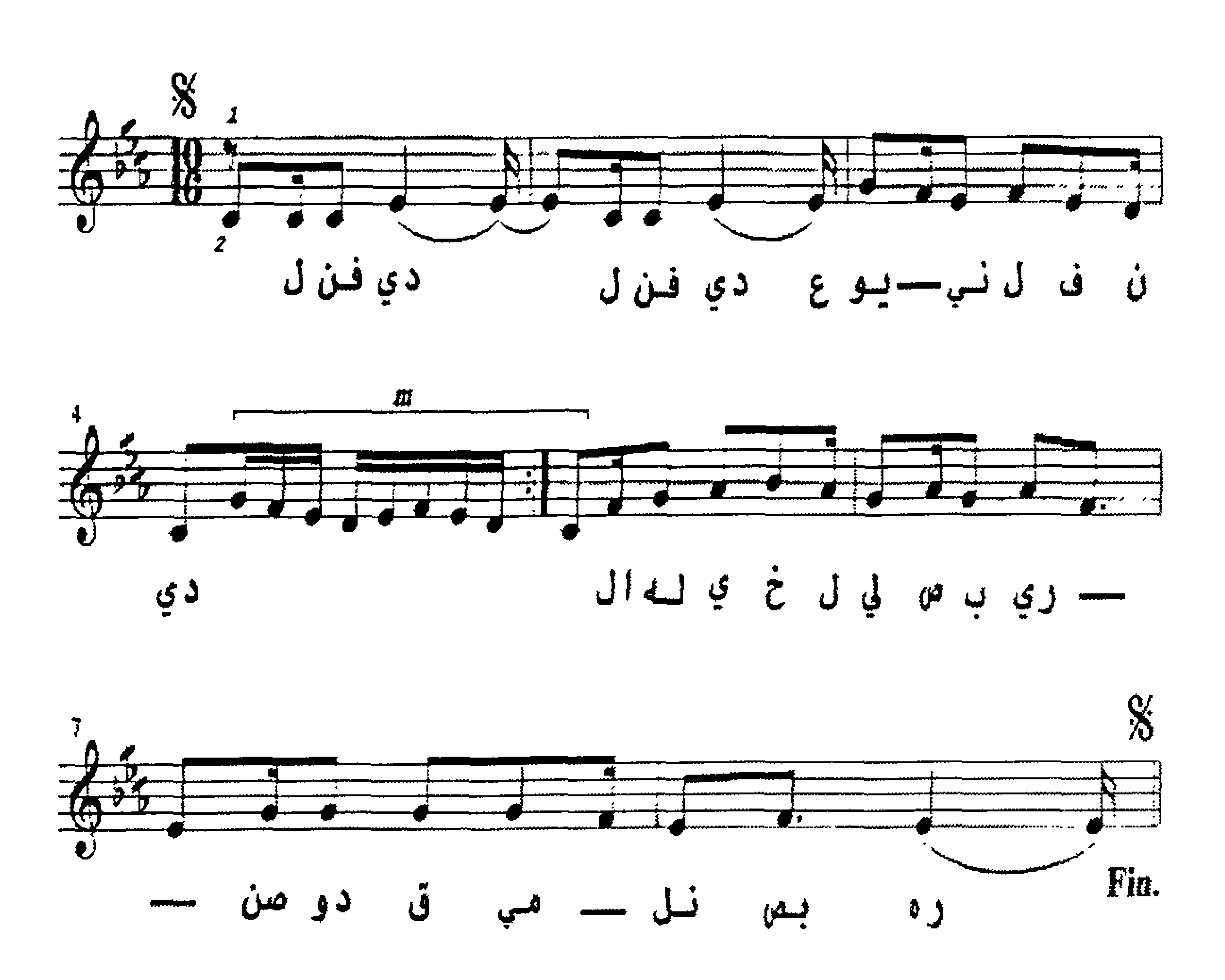
بالله يا مجرى الماي   ذبني عليهم
ما تنفع الوسفات   رحنه من ايديهم

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : عراق   ايقاع : جورجينه

عليهم عليهم   ذبني عليهم
بالله يا مجرى الماي   ذبني عليهم
من ايديهم من ايديهم   رحنه من ايديهم
ما تنفع الوسفات   رحنه من ايديهم

الافندي
Al-afandi



ط – تقديم عجز بيت الدارمي على صدره مع إضافة كلمة .

* - نموذج أغنية (لو حن دليلي)

لو حن دليلي   بويه   لو حن دليلي

ما اكدر أصبر اروح   لو حن دليلي

الدارمي :

السمرة بالمشحوف   وآنه اجذفلها

لاني عبد مملوك   لاني رجلها
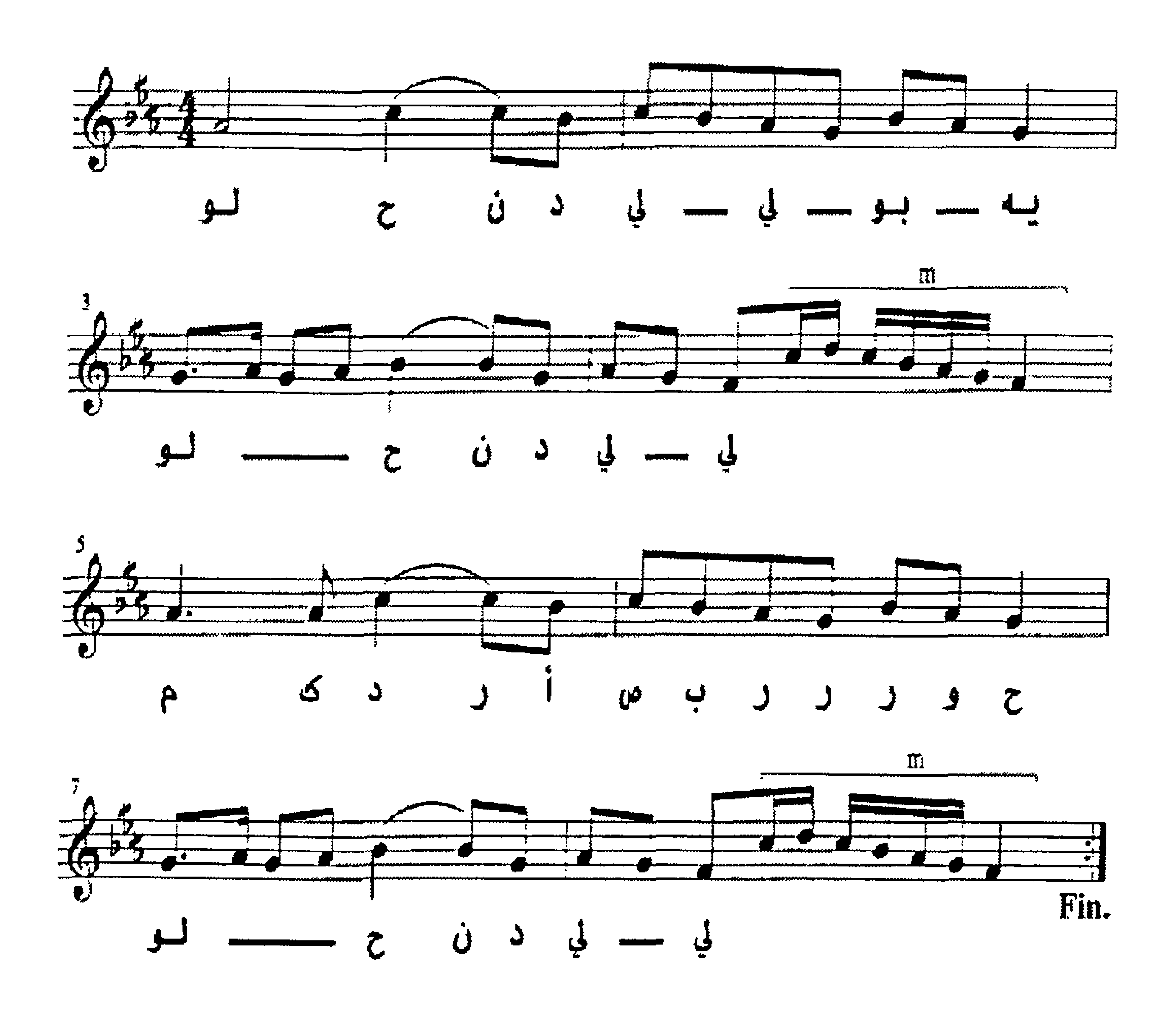
وفي الغناء تكون كالتالي :

المقام : راست   ايقاع : الوحدة المقسومة

وآنه اجذفلها   بويه   وآنه اجذفلها
السمرة بالمشحوف   وآنه اجذفلها
لاني رجلها   بويه   لاني رجلها
لاني عبد مملوك   لاني رجلها

لو حن دليلي

Lo Han Dilili



ط – تقديم عجز بيت الدارمي على صدره مع إضافة كلمات .

* - نموذج أغنية (جي مالي والي) :

جي مالي والي بويه اسم الله متعذبه بدنياي يا بابه
جي مالي والي

الدارمي :

بين الجرف والماي حنطة زرعوني
ما خافوا الله شلون خضرة حصدوني
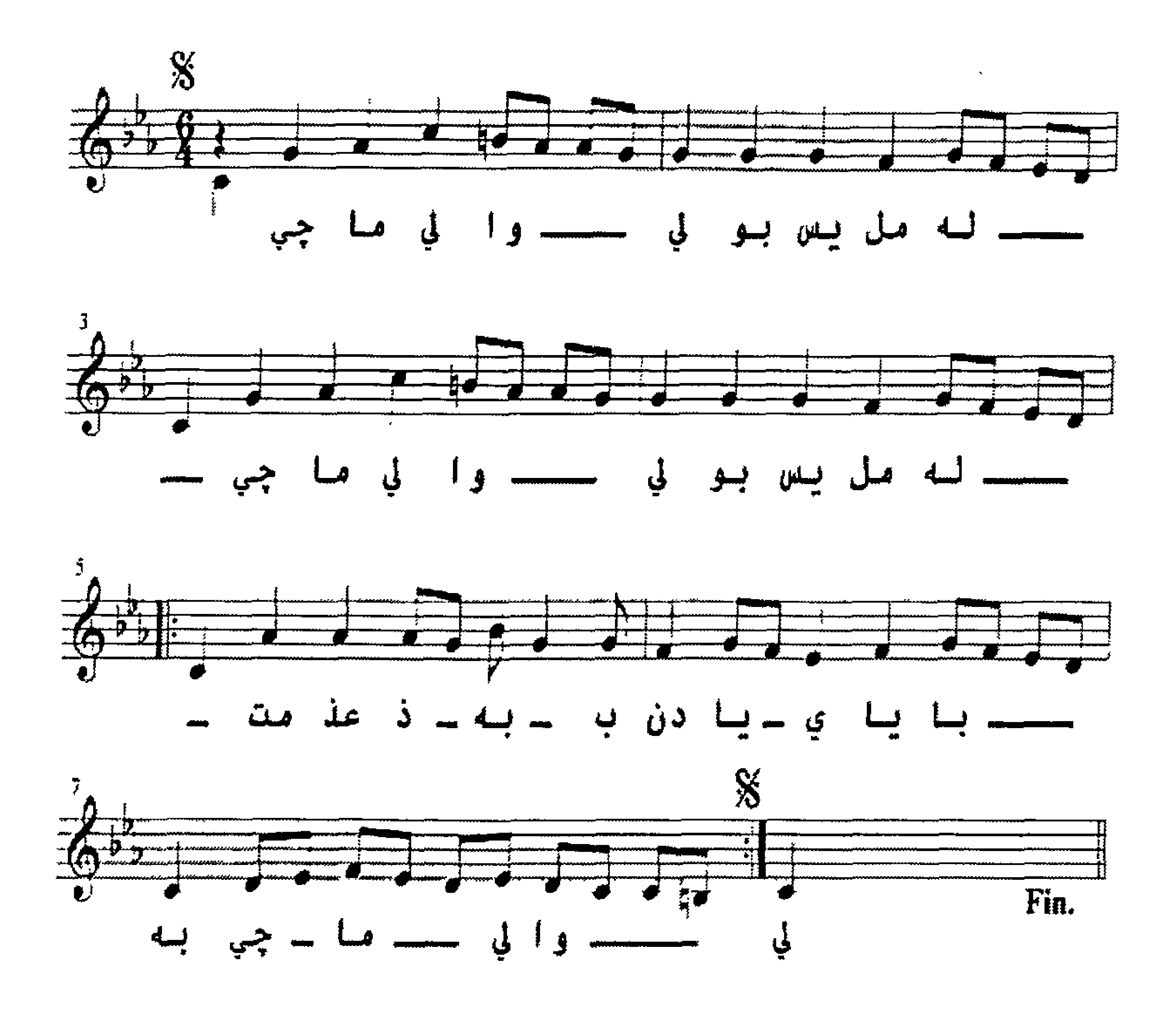
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : نهاوند ايقاع : سنكين سماعي

حنطة زرعوني بويه اسم الله
بين الجرف والماي يا بابه حنطة زرعوني
خضرة حصدوني بويه اسسم الله
ما خافوا الله شلون يا بابه خضرة حصدوني

چي مالي والي

Che Mali Wali



* - نموذج أغنية (عسنّك)

الدارمي : مايك لحدّ الساك	يا شط عسنّك
محرمني شوف هواي	يا كلها منك

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات عراقي   ايقاع : سنكين سماعي
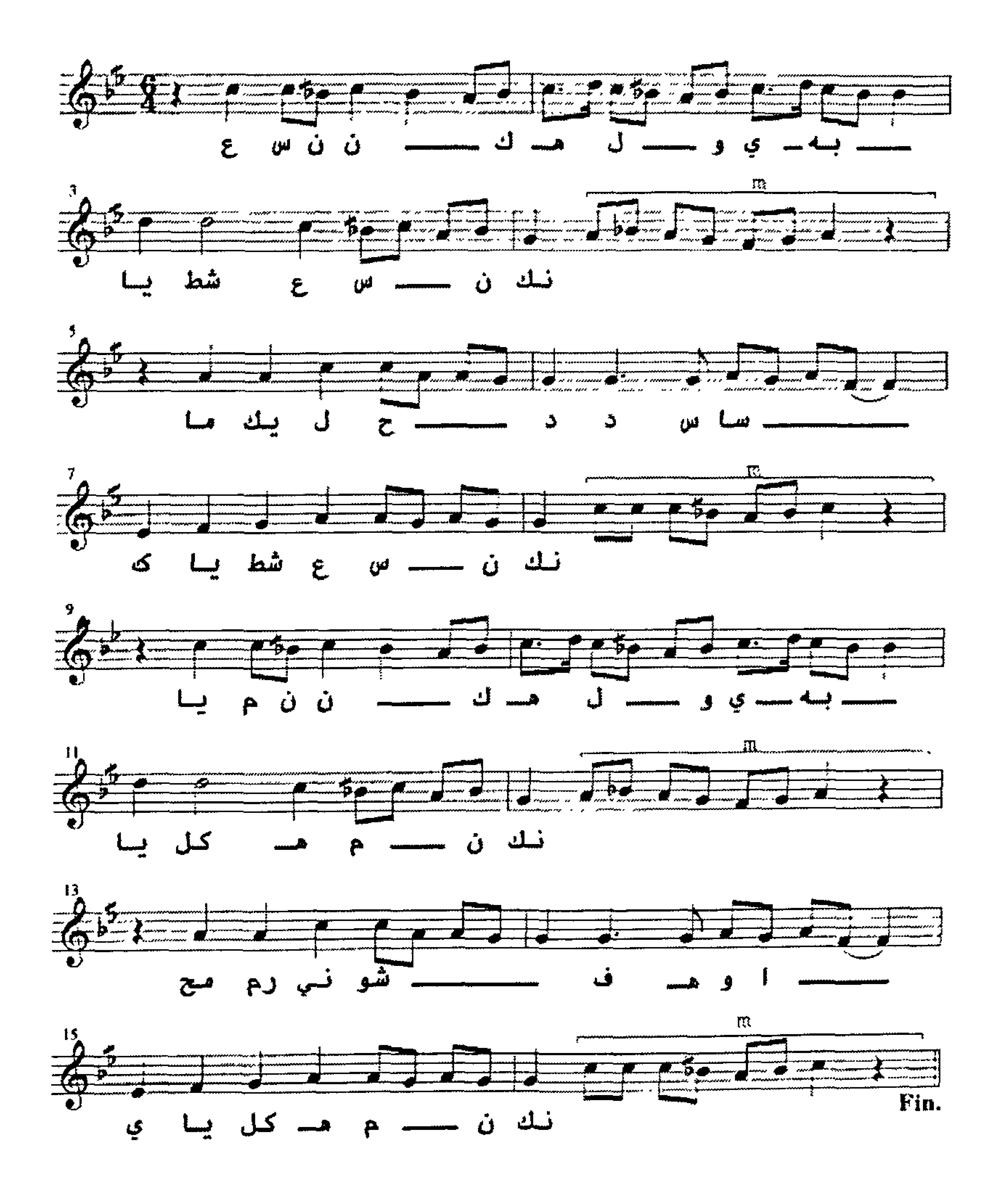
عسنّك هلو يبه يا شط عسنّك

مايك لحد الساك يا شط عسنّك

يا منك هلو يبه يا كلها منك

محرمني شوف هواي يا كلها منك

عسنك



*- نموذج أغنية (مرابط)

مرابط ما اريده يابابه ما اريده الما يرابط
سلم عليّه وفات أنا ما اريده
النوب النوب النوب

الدارمي :

محبس شذر يا هواي حطني باصبعك
لوما حجايا الناس للموت اتبعك
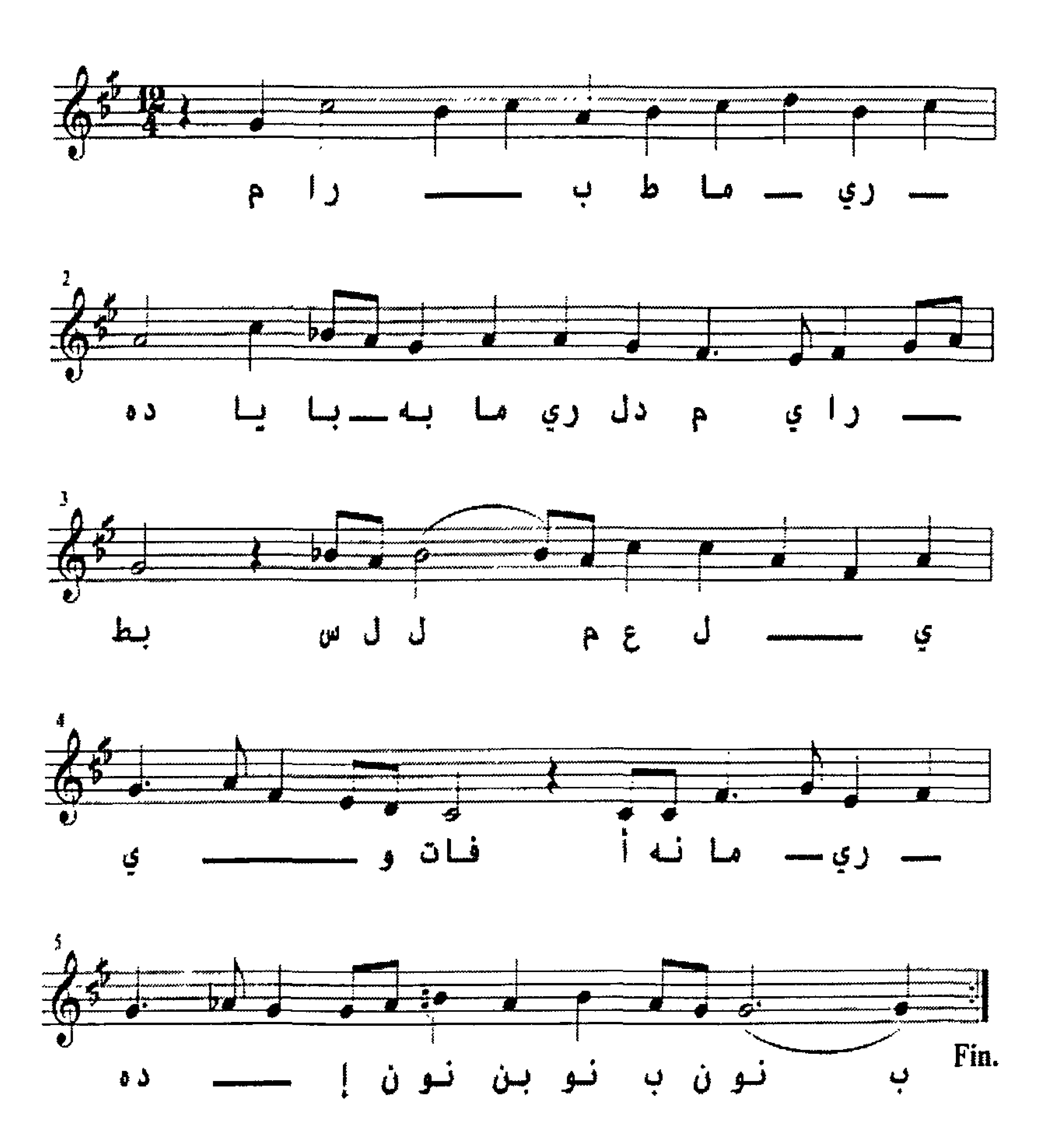
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : راست ايقاع : يكرك

باصبعك حطني حطني ياباته حطني باصبعك
محبس شذر يا هواي أنا ما اريده
النوب النوب النوب
أتبعك للموت للموت يا بابه للموت اتبعك
لوما جحايا الناس أنا ما اريده
النوب النوب النوب

مرابط

MARABUT



ي – تقديم عجز بيت الدارمي على صدره مع إضافات طويلة .

* - نموذج أغنية (طولي يا ليلة)
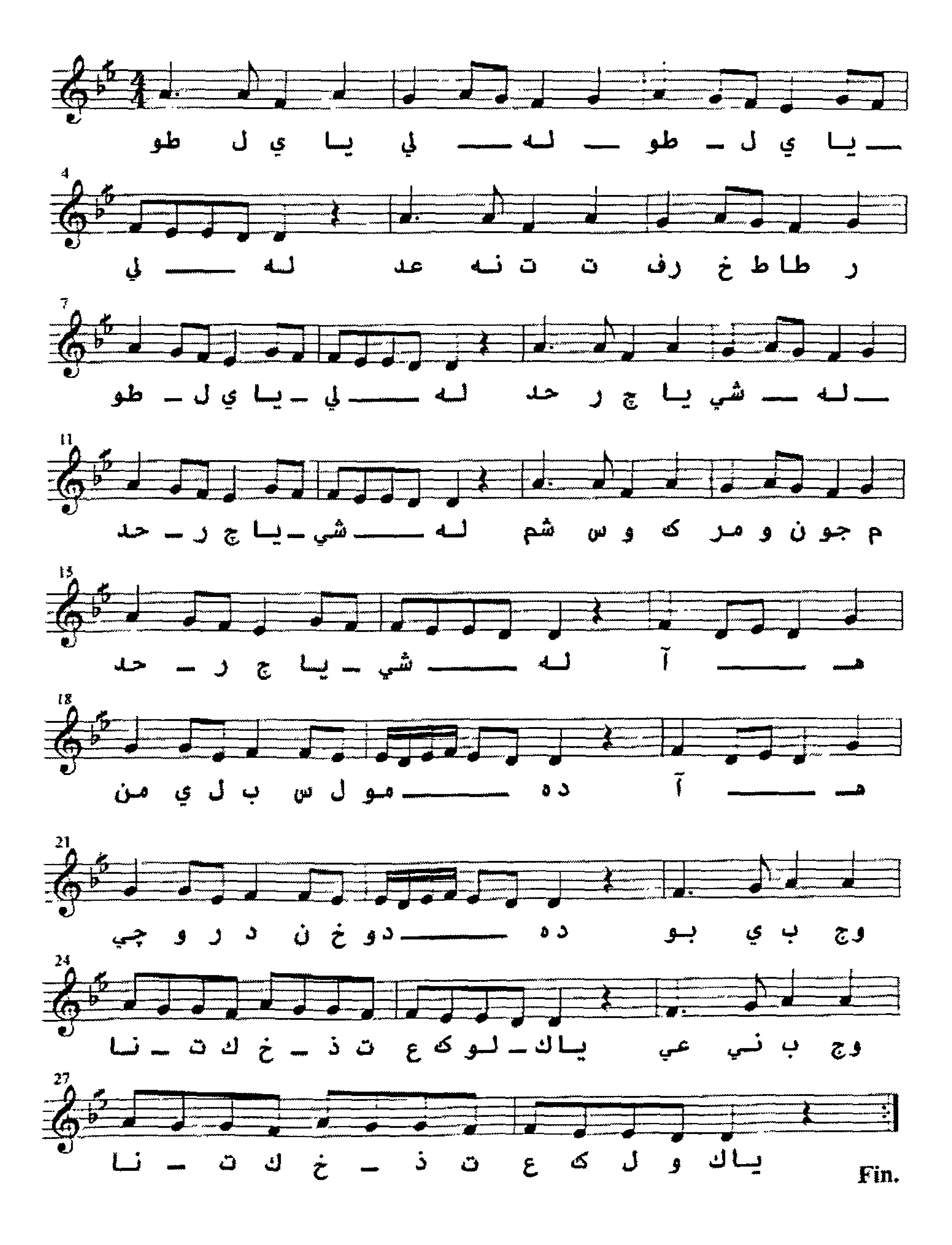
الدارمي : عدنه الحلو خطار   طولي يا ليله
شمس وكمر ونجوم   حدرج يا شيله

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات   ايقاع : الوحدة المقسومة

طولي يا ليله   طولي يا ليله
عدنه الحلو خطار   طولي يا ليله
حدرج يا شيله   حدرج يا شيله
شمس وكمر ونجوم   حدرج يا شيله
آه من يلبس الموده   آه جي وردن خدوده
بويه بوجناتك خذت عكلي وياك
عيني بوجناتك خذت عكلي وياك

طولي يا ليلة


ـــ يـا ي ل ي يـا لي ـــ لـه ـــ طو ـ ل ي ل طو
ر طاط خ رف ت تـنـه عد لـه ـــ لي
ـــ لـه ـــ شي يـا ج ر حد لـه ـــ لي ـ يـا ي ل ي ـ طو
م جو ن و مر ك و س شم لـه ـــ شي ـ يـا ج ر ـ حد
هـ ـــ آ لـه ـــ شي ـ يـا ج ر ـ حد
هـ ـــ آ ده ـــ مو ل س ب ل ي من
وج ب ي بو ده ـــ دو خ ن د ر و چي
وج ب ني عي ياك ـ لوكه ع ت ذ ـ خ ك ت ـ نا
ياك و ل ك ع ت ذ ـ خ ك ت ـ نا
Fin.

* - نموذج أغنية (نعيمه)

الدارمي : رد يا طبيب الجاي   لا تلزم ايدي
جرح الهوى بحشاي   والبسمه عيدي
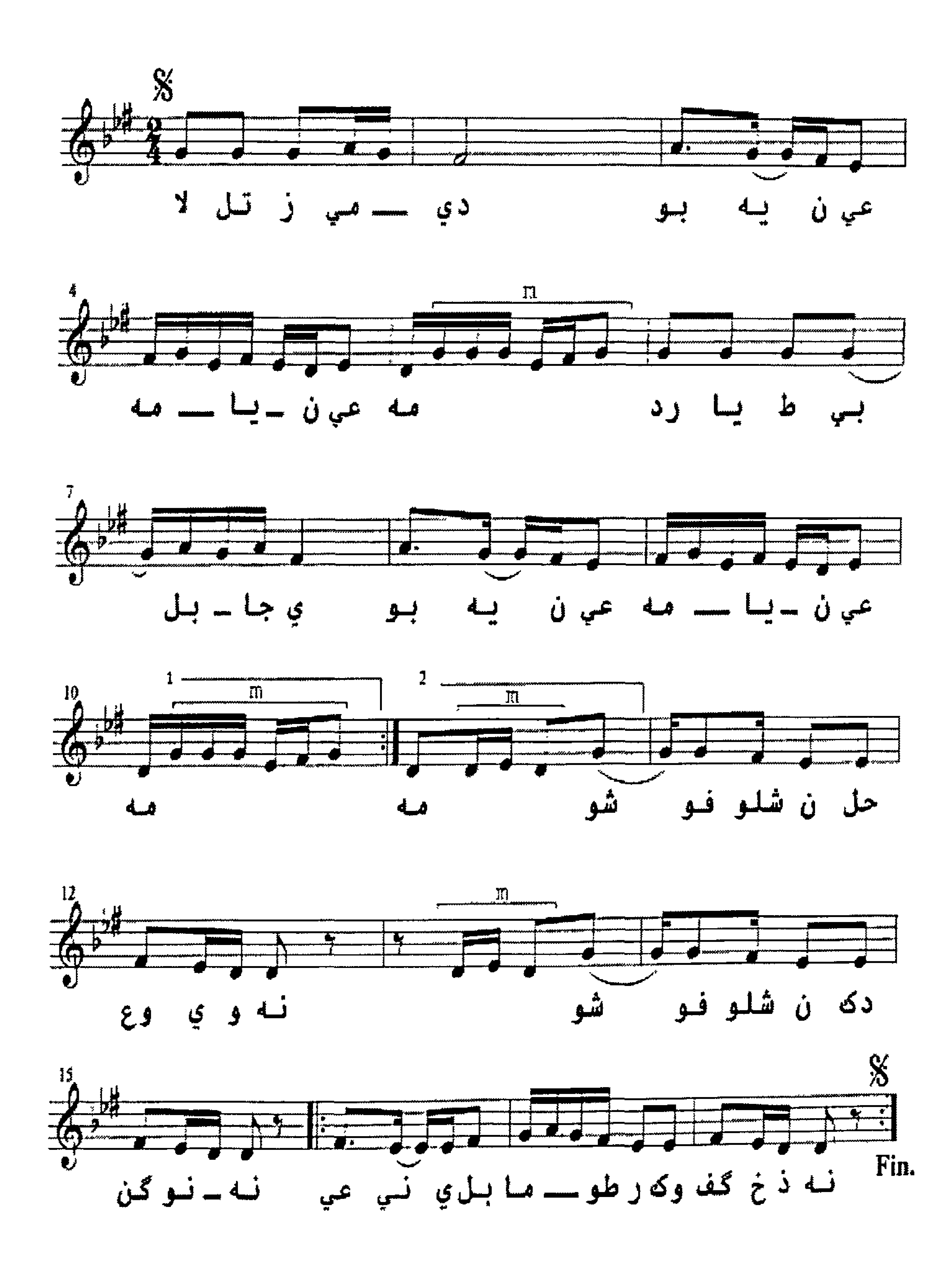
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : حجاز   ايقاع : هجع

لا تلزم ايدي   بويه نعيمه يا نعيمه
رد يا طبيب الجاي   بويه نعيمه يا نعيمه
والبسمه عيدي   بويه نعيمه يا نعيمه
جرح اهوى بحشاي   بويه نعيمه يا نعيمه
آه شوفوا شلون حلوه عيونه
آه شوفوا شلون دك النونه
عيني يابو الماطور وكف خذنه

نعيمة

N'aima


عي ن يـه بـو دي ـــ مي ز تـل لا
بي ط يا رد مه عي ن ـيا ـــ مه
عي ن ـيا ـــ مه عي ن يـه بـو ي جا ـ بـل
حل ن شلو فـو شو مـه مه
دك ن شلو فـو شو نـه و ي وع
نـه ذ خ گف وك رطو ـــ ما بـلي نـي عي نـه ـ نـو گن
Fin.

* - نموذج أغنية (عن دربه ميلو)

عن دربه ميلو

المقام : حجاز　　　　إيقاع : يگرك

عن دربه ميلوا　　　　جاكم وسيع العين　　　　حاويلاه
آه.. آه .. عن حالي　　　　صدّ ورماني
وسنونه ليلو　　　　كل السنون عظام　　　　حاويلاه
آه .. آه .. عن حالي　　　　صدّ ورماني
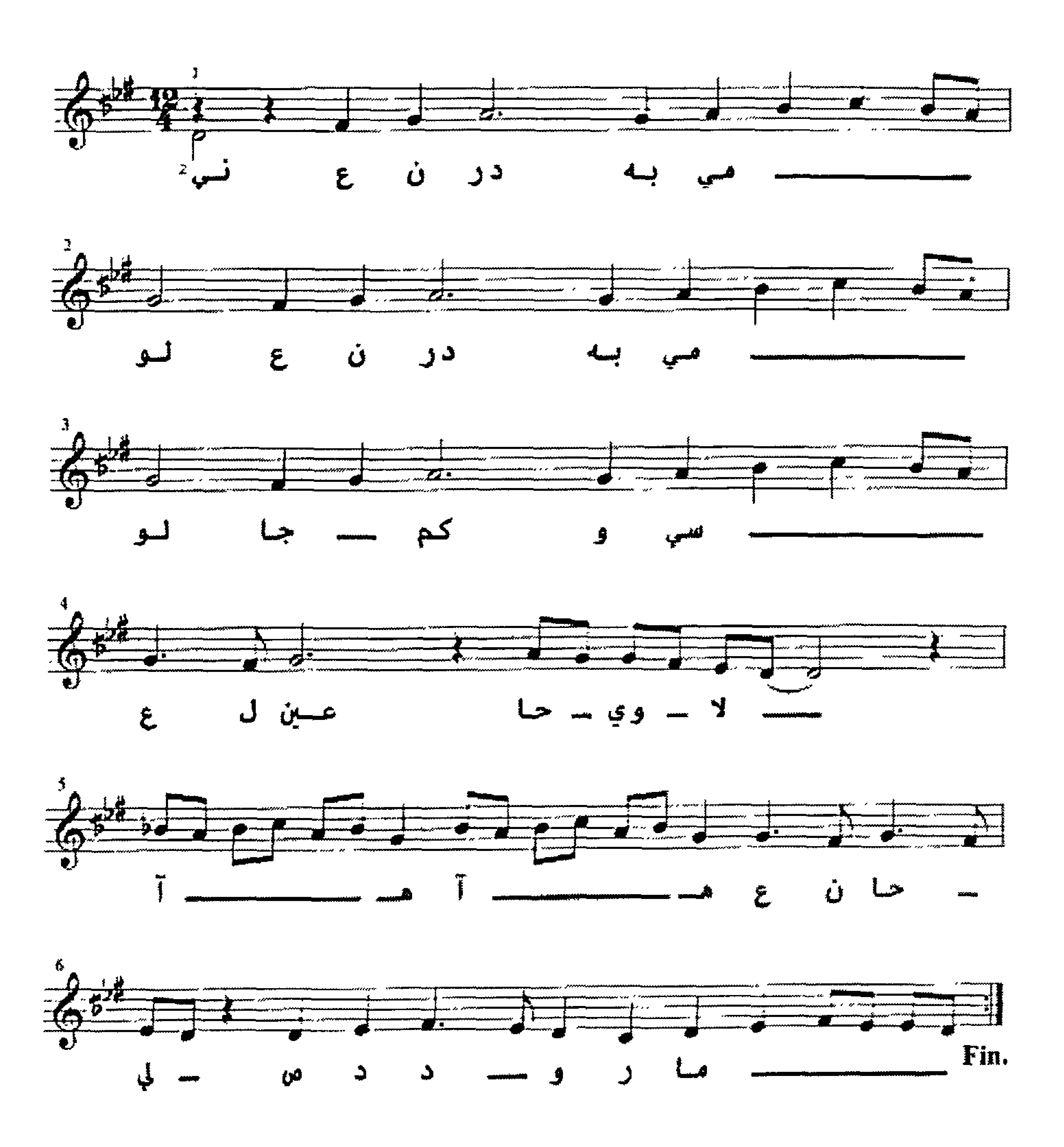
عيني على ام حجول　　　　روّت وشالت*
والزلف شال شراع　　　　والگذلة مالت

---

* يعامل الدارمي كما في المقطع الأول الذي أصله :
جاكم وسيع العين　　　　عن دربه ميلوا
كل السنون عظام　　　　وسنونه ليلو

عن دربه ميلو

AN DARBA MILOO



ك – تقديم عجز بيت الدارمي - بزيادة حرف عليه – على صدره مع إضافات طويلة

نموذج أغنية (د ذبني عليهم)

الدارمي : بالله يا مجرى الماي ذبني عليهم
ما تنفع الوسفات رحنه من ايديهم
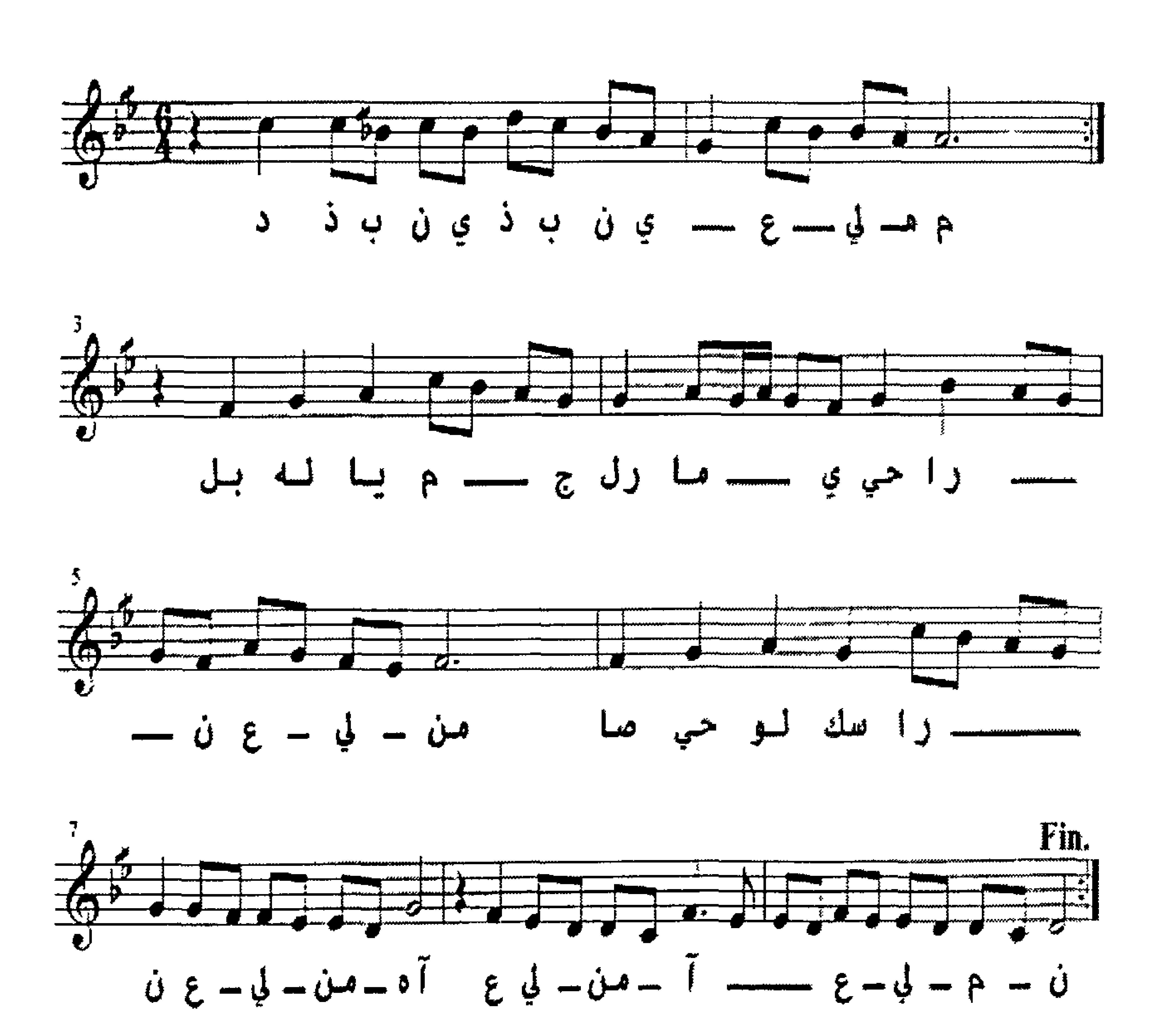
وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات ايقاع : سنكين سماعي

د ذبني ذبني عليهم بالله يا مجرى الماي
حيران عليمن صاحي لو سكران
عليمن آه عليمن آه عليمن
يا رحنه رحنه من ايديهم ما تنفع الوسفات
حيران عليمن صاحي لو سكران
عليمن آه عليمن آه عليمن

د ذبني عليهم

D'thibni Alaihum



ل – تقديم عجز بيت الدارمي على صدره مع إضافات طويلة جداً .
نموذج أغنية (كلي شمرامك)

الدارمي :
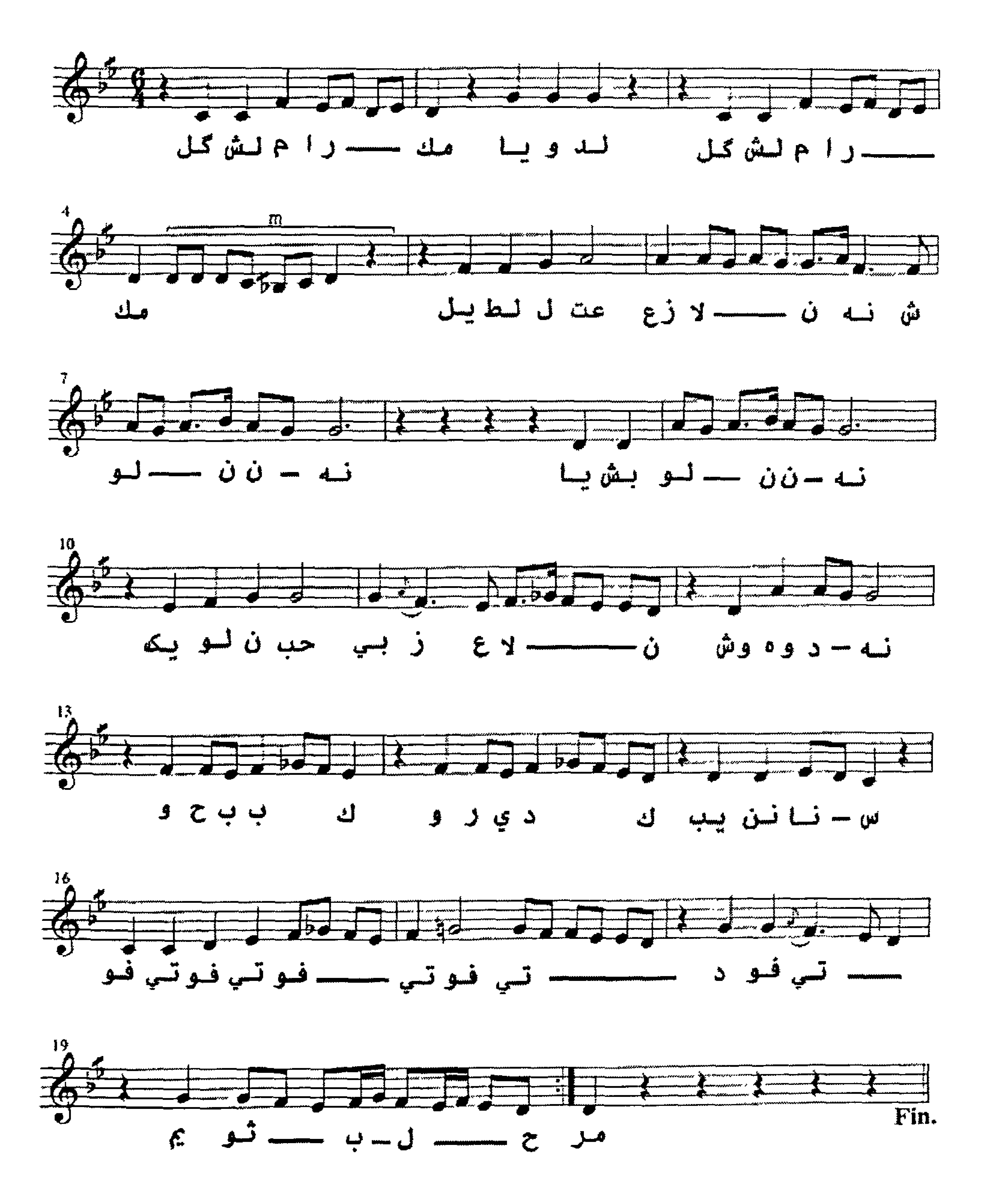
ياللي طلعت زعلان كلي شمرامك
كلما ردت ممنون يحكم غرامك

وفي الغناء يكون كالتالي :

المقام : بيات ايقاع : سنكين سماعي

كللي شمرامك يا ولد كللي شمرامك
ياللي طلعت زعلان أنه شلون أنه
يا به شلون أنه
يكلون حبي زعلان وشوهدنه
واحبك واريدك ياابن الناس
فوتي فوتي فوتي فوتي د فوتي
يا ام ثوب الاحمر
يحكم غرامك يا ولد يحكم غرامك
كلما ردت ممنون أنه شلون أنه
يابه شلون أنه
يكلون حبي زعلان وشوهدنه
واحبك واريدك يا ابن الناس
فوتي فوتي فوتي فوتي د فوتي
يا ام ثوب الاحمر

كلي شمرامك


ـــــ را م لش كل لـد و يـا مك ـــــ را م لش كل
ش نـه ن ـــــ لا زع عت ل لـط يـل مك
نـه ـ ن ن ـــــ لـو بش يـا نـه ـ ن ن ـــــ لـو
نـه ـ د وه وش ن ـــــ لا ع ز بي حب ن لـو يكه
س ـ نـا نـن يـب ك دي ر و ك ب ب ح و
ـــــ تـي فـو د ـــــ تـي فـو تـي ـــــ فـو تـي فـو تـي فـو
مر ح ـــــ ل ـ ب ـــــ ثـو يم
Fin.

الفصل الرابع

النتائج

١ – تحليل النتائج

مما تقدم ، نلاحظ أن في موروثنا الغنائي العربي ملامح وخصائص موسيقية وابداعية واضحة ومتعددة . ولاستيعاب تلك الخصائص بشكل يمكّن الموسيقي من استخدامها في ابداعات موسيقية جديدة ، لابد للمبدعين من الاستماع الى النماذج المتوفرة في الموروث ومقارنتها بما هو مكتوب نظرياً .

ولا يكفي – احياناً - استخدام خصوصية واحدة فقط في خلق موسيقى ذات هوية عراقية ، إذ يفضل استخدام أكثر من خصوصية.

والموسيقي المبدع ، يمكنه التقاط تلك الخصوصيات وتضمينها نتاجه الموسيقي الجديد الذي يخلق لنتاجه هوية عراقية واضحة ، تؤثر في المستمع العراقي بشكل غير مباشر فيستمتع بها. وسأورد نماذج تطبيقية لذلك لاحقاً .

٢ – نتاجات تطبيقية جديدة

قبل أن أورد نماذج تطبيقية على استخدام خصوصيات الموروث الغنائي العربي في نتاجاتي الجديدة ، أذكر أن هناك موسيقي ايراني اسمه (حسين زادة) قد ألّف موسيقى جديدة باسم (ني نوا) ضمّنها مجموعة من خصوصيات الموسيقى العراقية مما اختلط على الكثير من الناس الذين أشاعوا بأن اسم ذلك العمل الموسيقي (نينوى) وإنها ترجمة لرقم قديم عثر عليه في شمال الموصل (نينوى) . كان العمل رائعاً يحمل إبداعاً متميزاً ، يشعر كل من سمعها – وخاصة العراقيين – بأنها موسيقى عراقية ، وذلك بسبب تلك الخصوصيات التي ضمّنها ذلك العمل المتميّز .

نتاجات من ألحاني :

أ – أغنية (ناسيني)

تتضمن هذه الأغنية ثلاث خصائص : الأولى من الخصائص الايقاعية (ايقاع اليكرك ١٢/٤) . الثانية من الخصائص المقامية لمقام (البنجكاه) . أما الثالثة فهي إبداعية بإضافة مفردات خارجة عن نص الأغنية .

علما بأن الشاعر (كاظم اسماعيل كاطع) قد أعطاني الدارميات فقط ، وقد أضفت المقدمة (المذهب) وهي :

(المذهب)

ناسيني تدري الحلو ناسيني

راميني وآنه العشك راميني

(الدارميات)
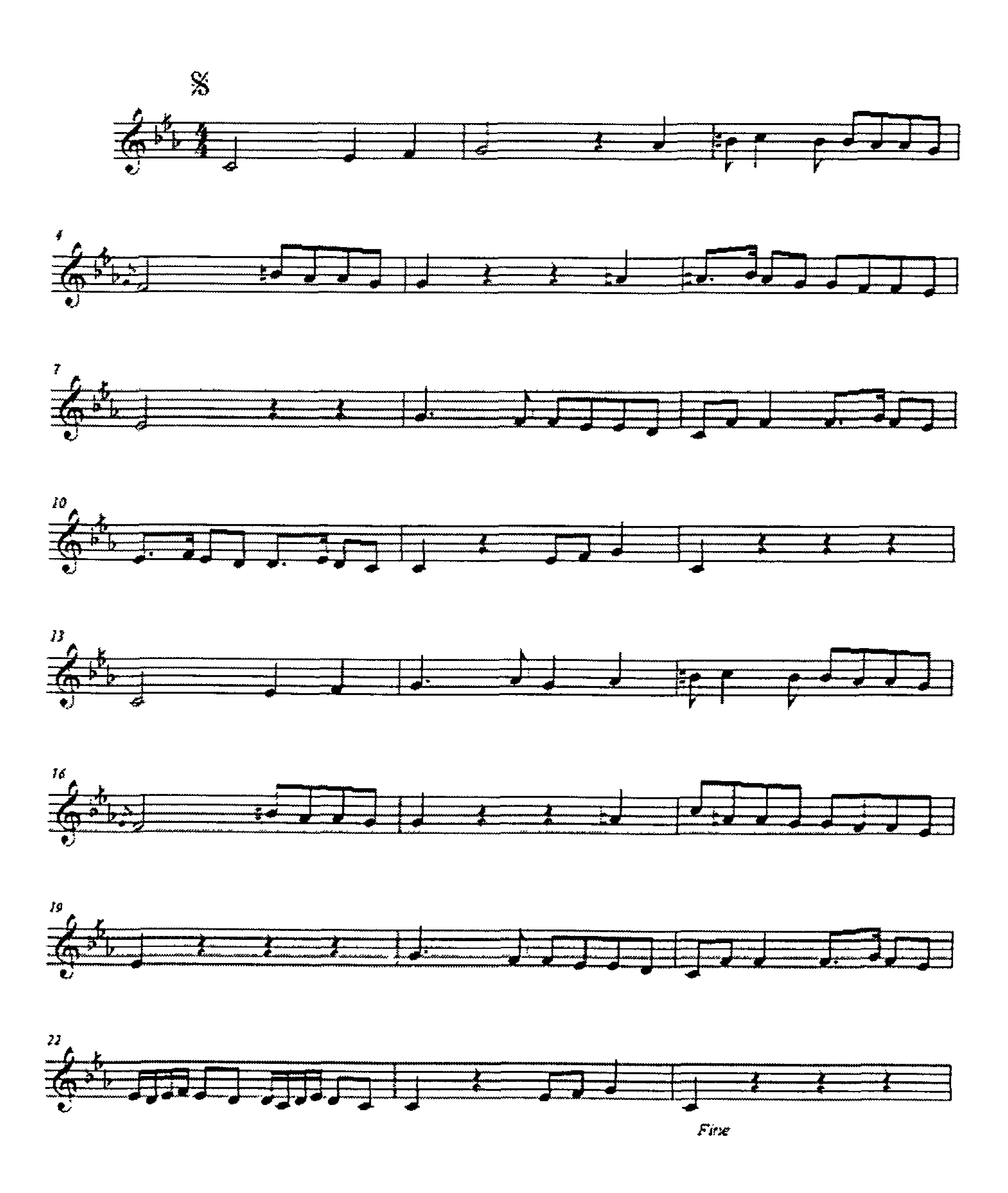
ياما رسمنه كلوب عيني فوك المكاتيب
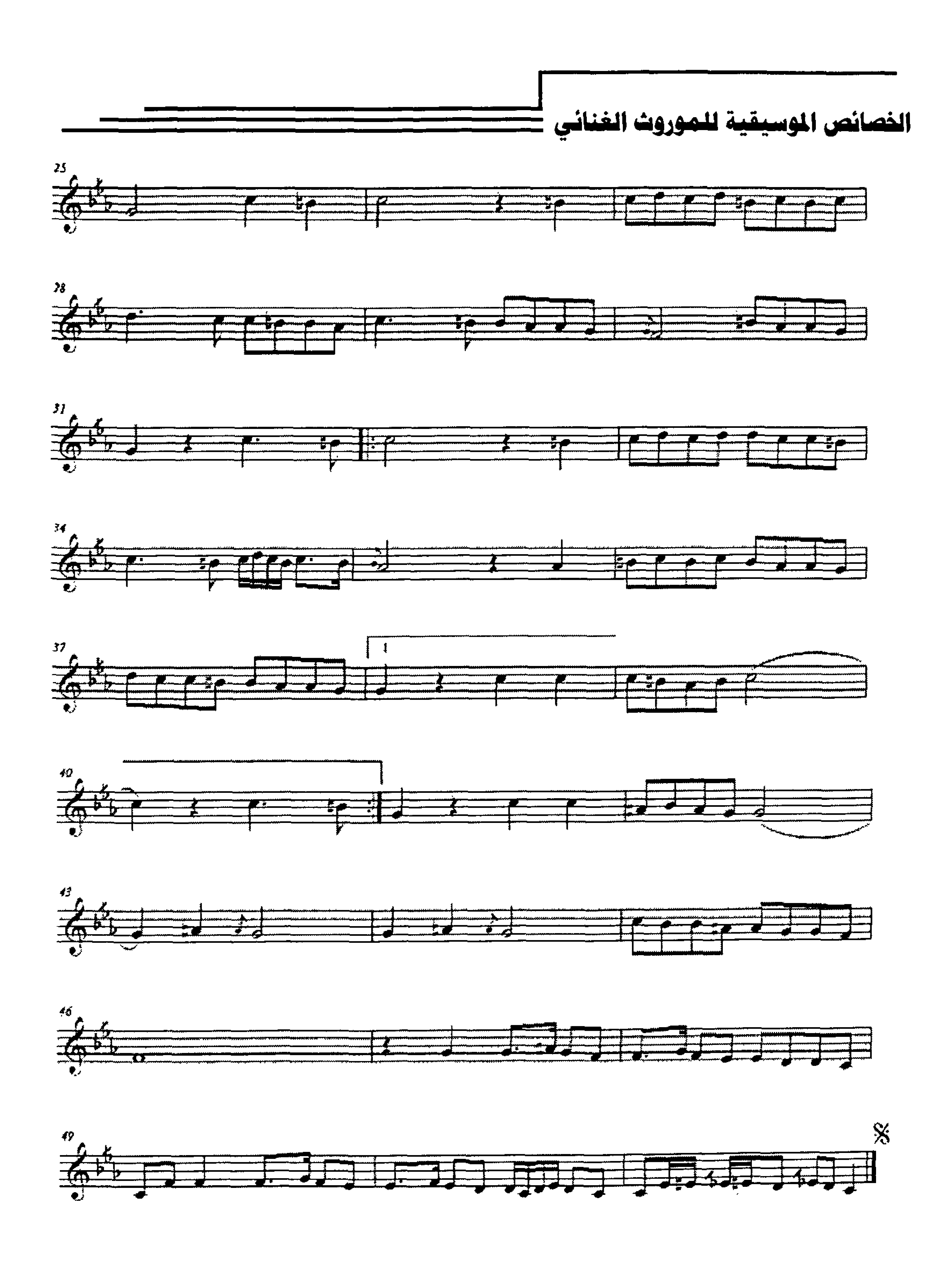
يا هلالي حتى بغيم ما ظنتي تغيب

شانسى وتريد انساك عيني يا قصة منهن

مكتوب الك جلمات بسنيني كلهن

نوتة ناسيني





ويمكن غناء هذه الأغنية بعد مقام البنجكاه .

ب – أغنية (الليلة حلوة)

تتضمن هذه الأغنية اثنين من الخصائص : الأولى ايقاعية (ايقاع سنكين سماعي أو الدارج ٦/٤) والثانية إبداعية حيث أضفت مفردات خارجة عن النص ، إضافة الى المقدمة(المذهب) وهي :

(المذهب)
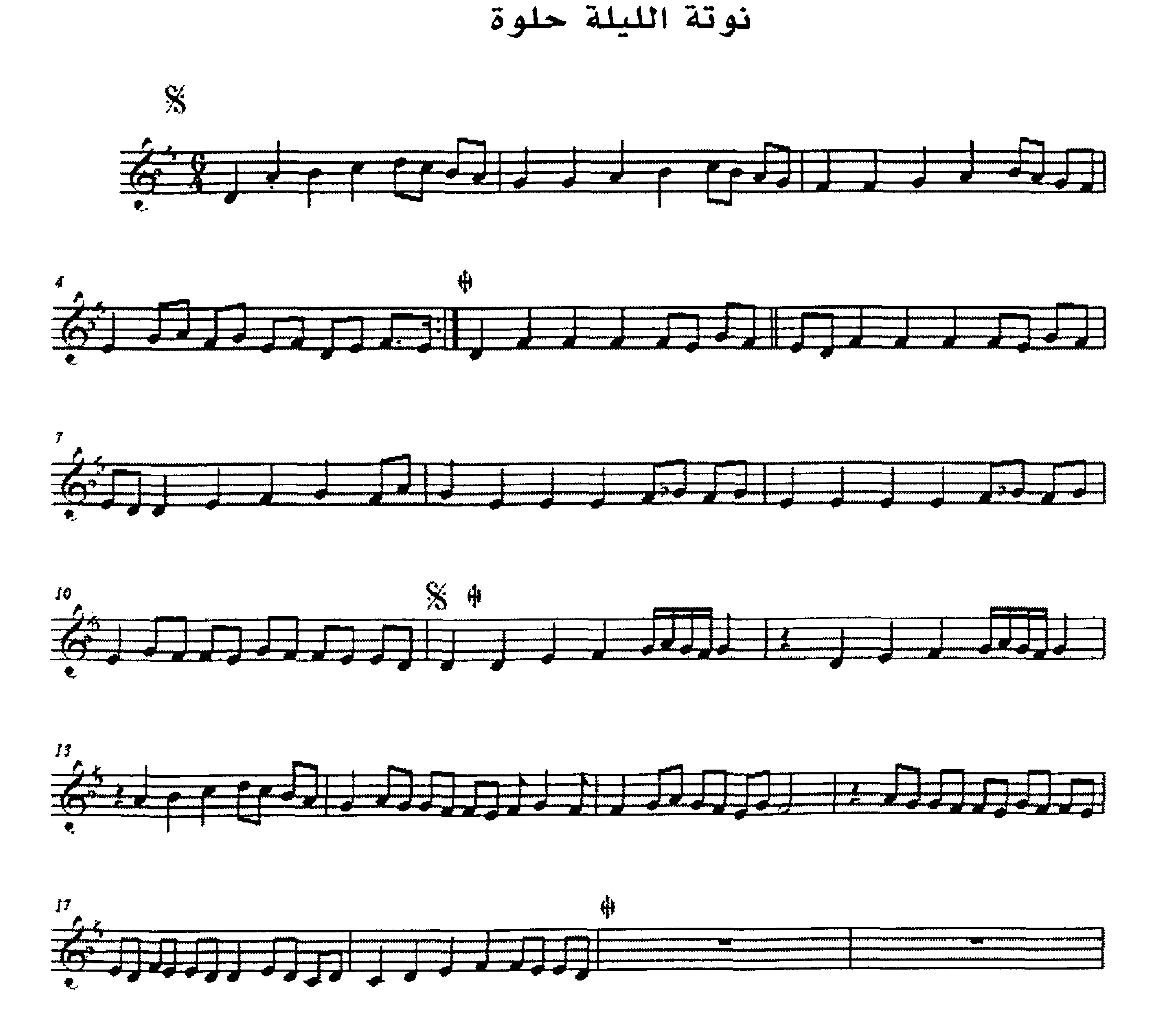
الليلة حلوة   سهرتنه حلوة   ويّه الحبايب
الليلة حلوة   لمّتنه حلوة   ويّه الحبايب

(الدارميات)

أتمنى لو رسام   عيني يا عيني   وارسم لج عيون
وسع البحر واحتار   يا عيني   أصبغها يا لون

وجهج كمر نيسان   عيني يا عيني   وسوالفج ضي
من تعطش النهران   يا عيني   منج يجي المي

نوتة الليلة حلوة



ويكن غناء هذه الأغنية بعد مقام البيات أو الأورفة أو البهيرزاوي وأي مقام يستخدم سلم البيات.

ج – أغنية (ورد ورد)

تتضمن هذه الأغنية ثلاث خصائص . الأولى ايقاعية (ايقاع الجوجينا ١٦ / ١٠) ، والثانية والثالثة إبداعية بإضافة مفردات خارجة عن النص ، وتقديم عجز بيت الدارمي في الغناءعلى الصدر، كذلك تأليف المقدمة (المذهب) وهو :

(المذهب)

ورد ورد شوفوه شوفوا اشحلاته
حلو حلو حلو حلو ماكو بصفاتة

(الدارميات)

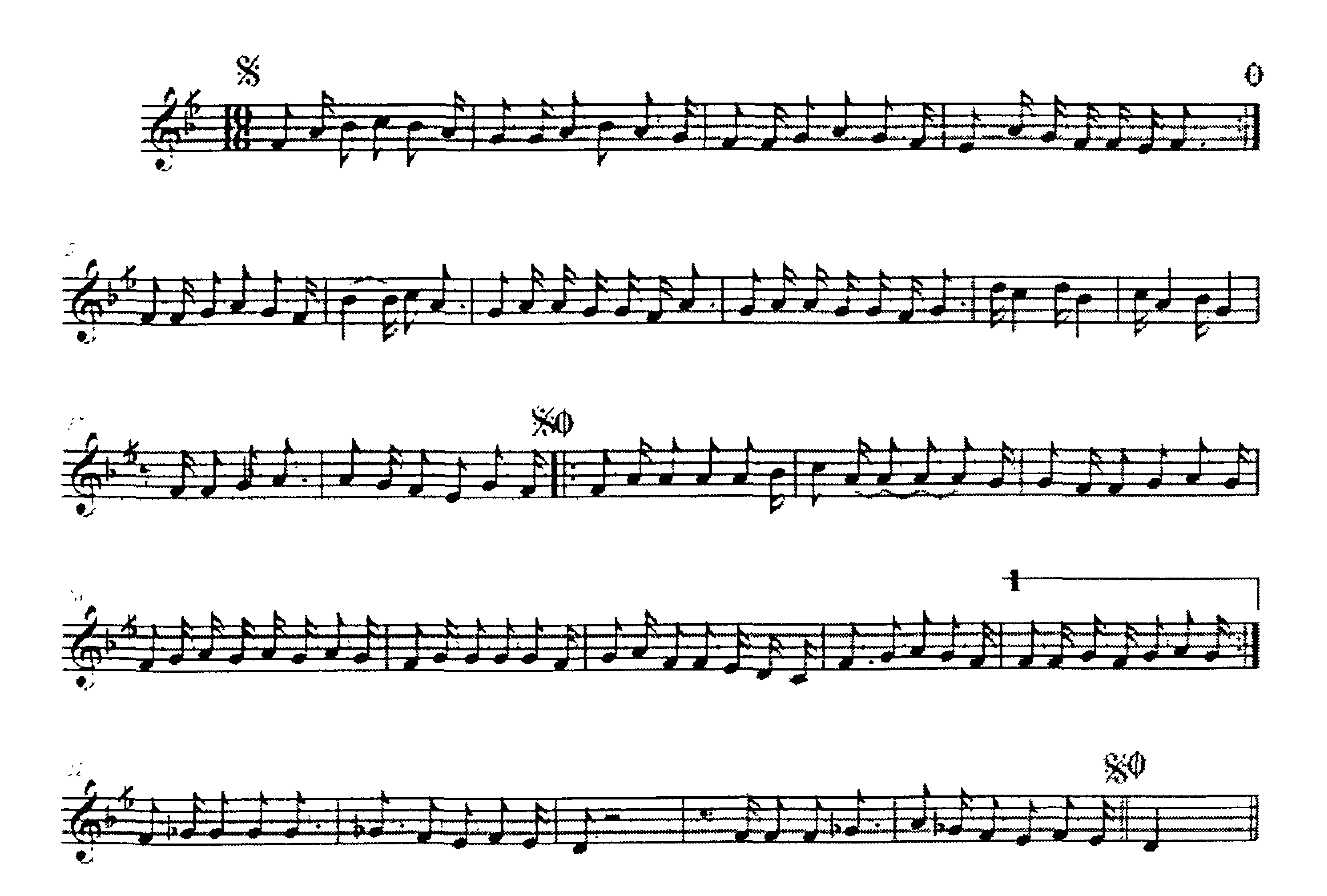
والمنحر نجوم والله والله والمنحر نجوم
دكة شذرها هلال والمنحر نجوم
دورتني الهموم والله والله دورتني الهموم
دورة خصرها سوار دورتني الهموم

نعسلّج الفي دخيل الله نعسلج الفي
من كد حلاة الشوك نعسلج الفي
أضوه من الضي دخيل الله أضوه من الضي
انتي طراوة مي واضوه من الضي

ويميلن وياي سبحان الله ويميلن وياي
طولج سبع وردات ويميلن وياي
خصرج على الماي سبحان الله خصرج على الماي
محبس شذر مرسوم خصرج على الماي

يمكن غناء هذه الأغنية بعد مقام المحمداوي

نوتة ورد ورد



د – أغنية يا عشكنه

تتضمن الأغنية على خاصية مقامية (مقام البنجكاه) في المقطع (خذني للمرواح

عود) ، وخاصية ايقاعية (ايقاع الجورجينه) مع تغيير الايقاع في المقطع الثاني وعودته الى ايقاع الجورجينه في الجزء الأخير.

يا عشكنه فرحة الطير اليرد لعشوشه عصاري

يا عشكنه يمد صوابيط العنب ونحوشه عصاري

كاعنه فضة وذهب واحنه شذرها

وشحلاة العمر لو ضاع بعمرها

يا عشكنه

خذني للمرواح عود خذني سن لمنجلك

ومن يوج ضي الخدود شمعه وبديرة هلك

أضوي لايام الحصاد الجاية

والبيادر جالجبال العالية

ومانيه شطوط وسعد وانسامنه طيور و ورد

وكاعنه فضة وذهب واحنه شذرها

وشحلاة العمر لو ضاع بعمرها

يا عشكنه

ايدي وايدج عالمساحي الدنيه تموز وشمس

وليلي أضوه من صباحي والوكت زفة عرس

تطوف أغانينه بشلبنه وهورنه

شما سعينه الخير خير يزورنه
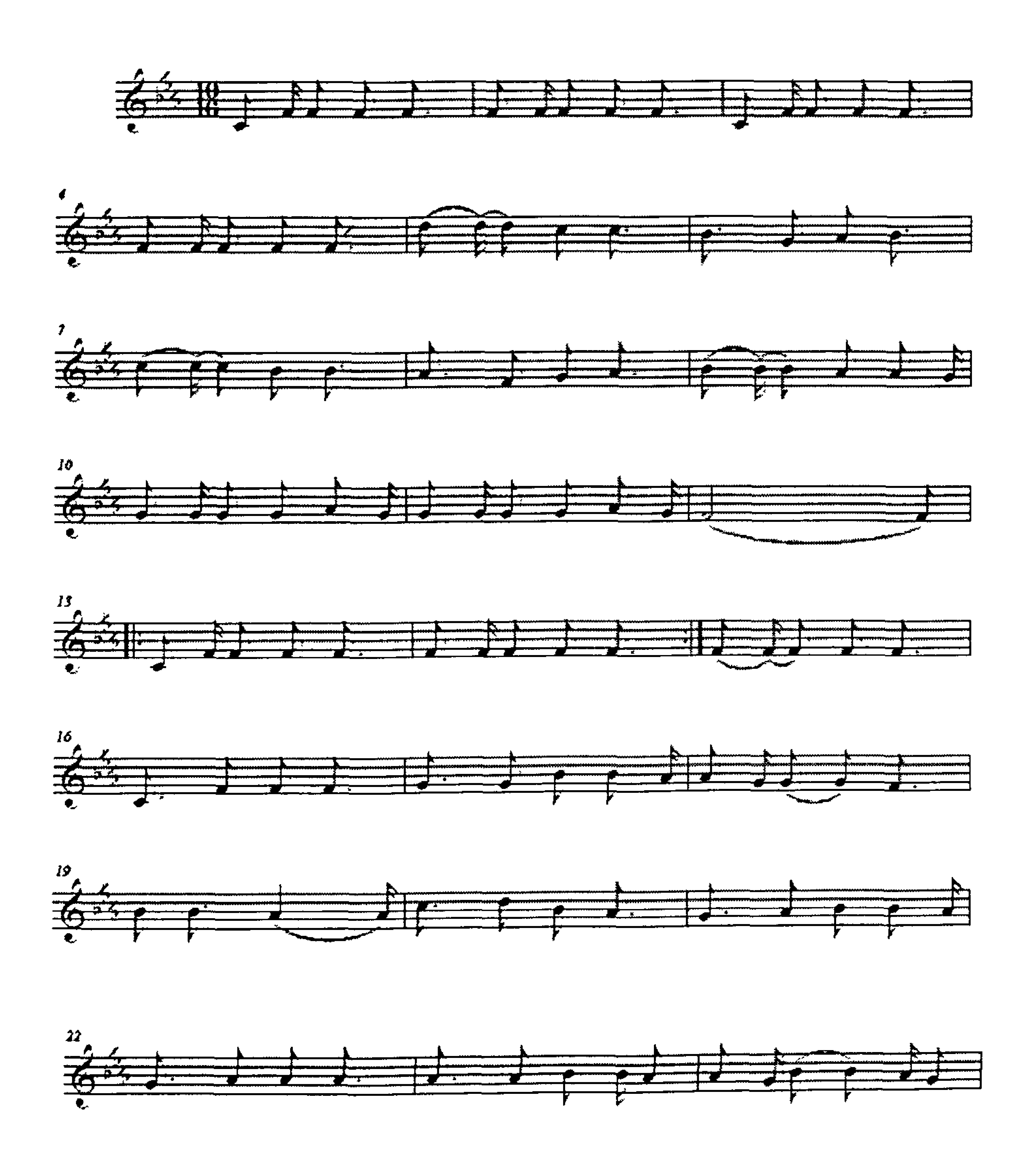
آمالنه تطك بالشجر   وجبالنه بعلو الكمر
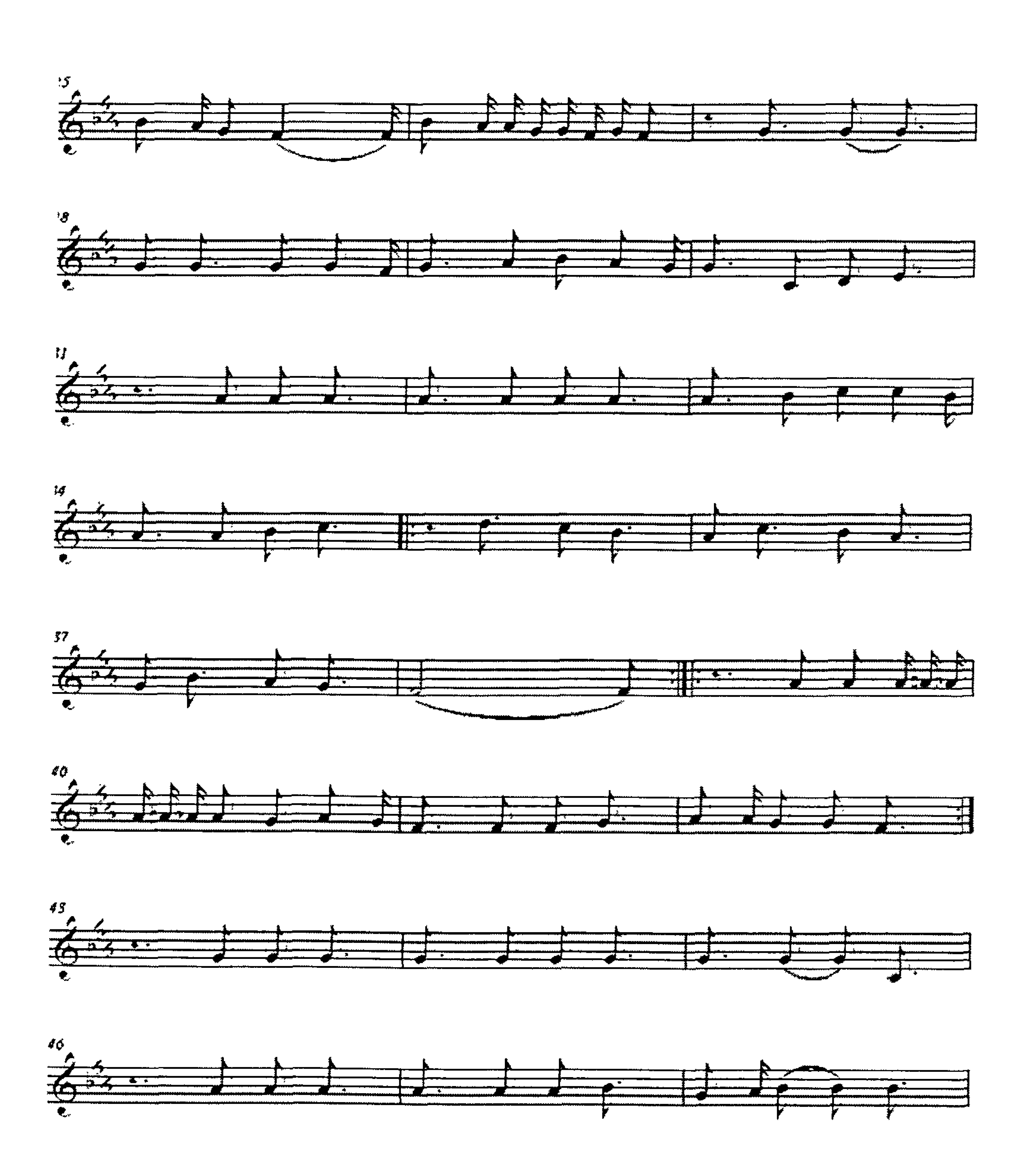
وكاعنه فضة وذهب واحنه شذرها
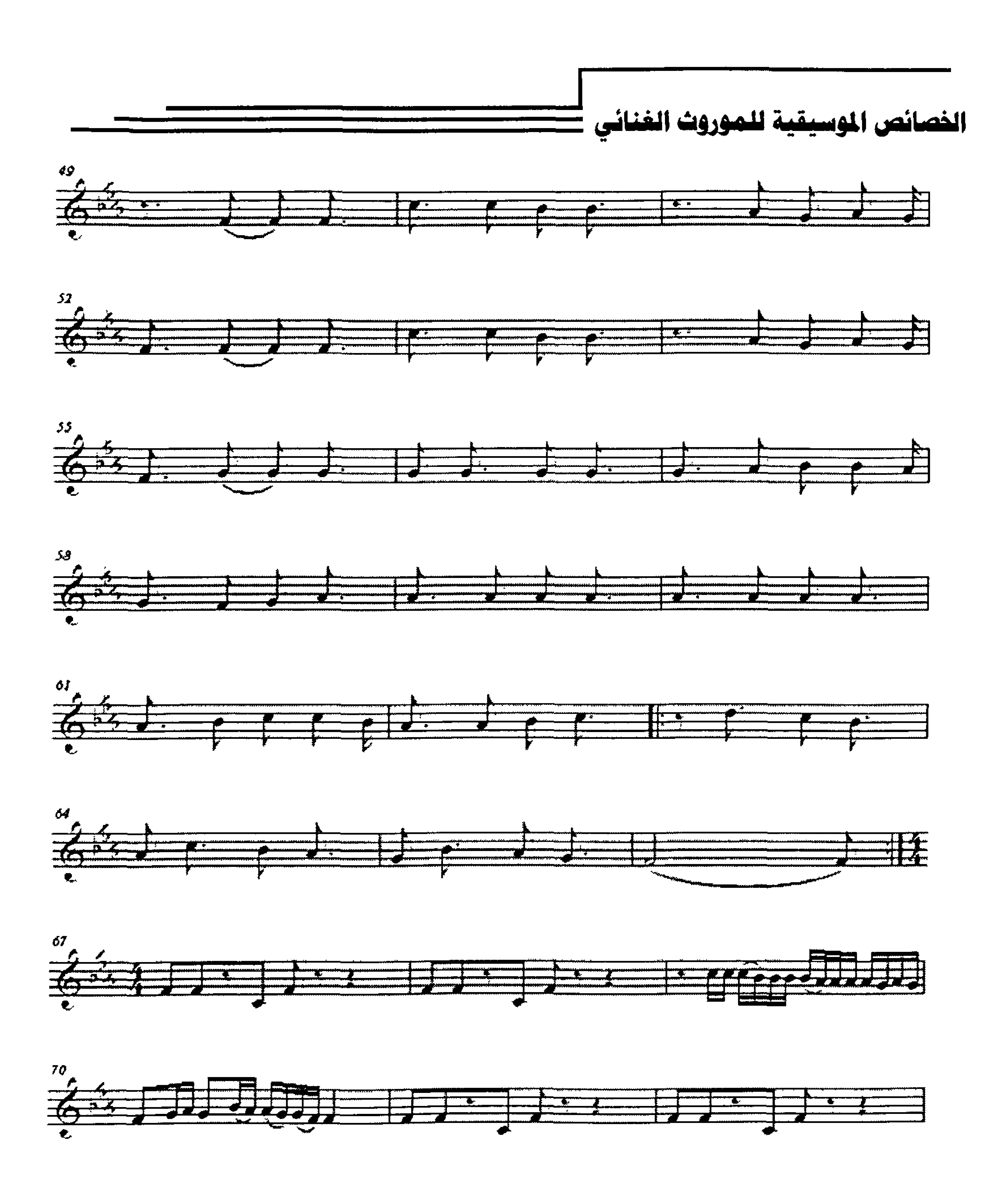
وشحلاة العمرلو ضاع بعمرها
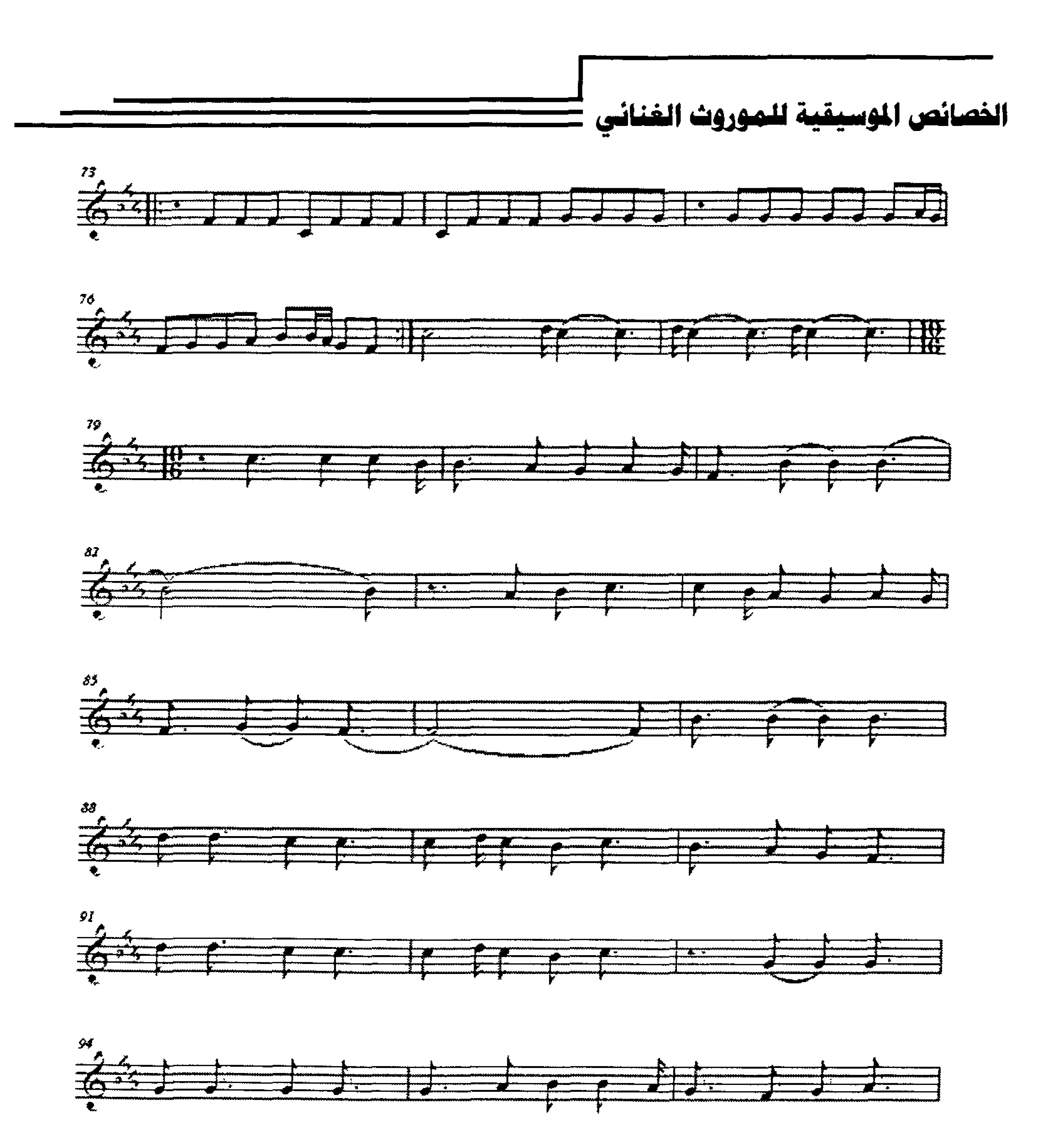
يا عشكنه

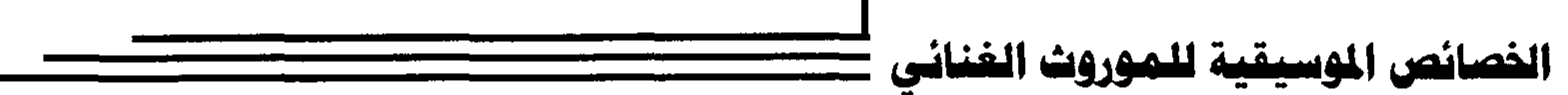
نوتة يا عشكنه
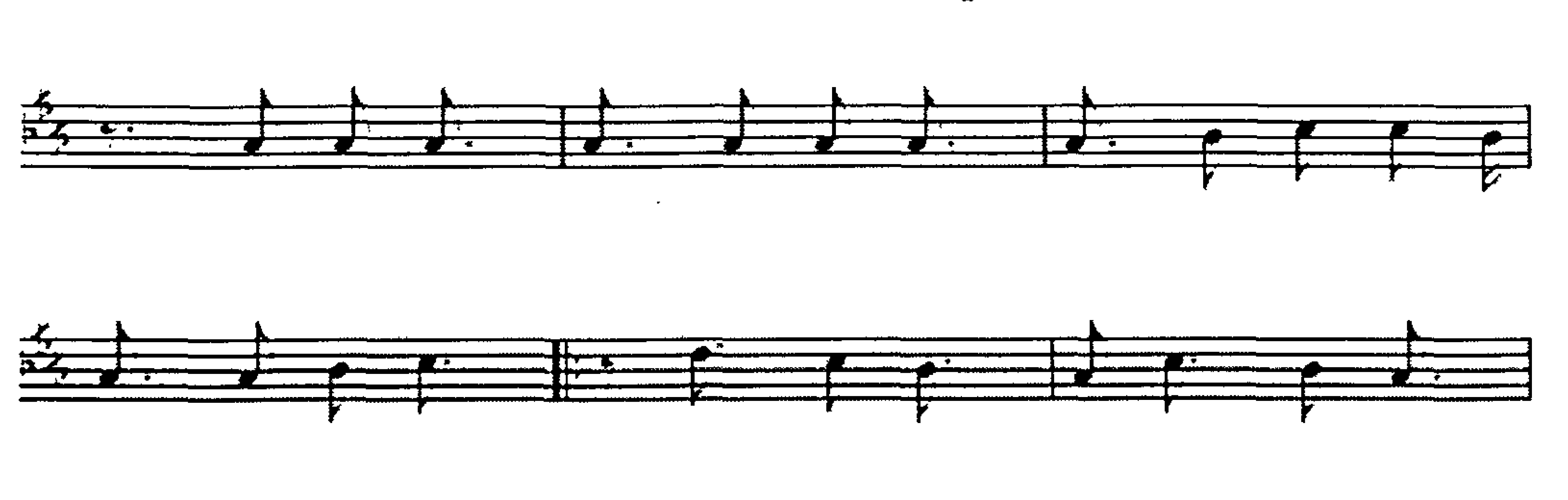





49
52
55
58
61
64
67
70


73
76
79
81
85
88
91
94





٣ - آفاق تطور الخصائص ، والتوصيات لذوي المواهب من الملحنين وكيفية الاستفادة من الرسالة .

للخصائص الموسيقية والأشكال الابداعية في الموروث الغنائي العربي في العراق آفاق واسعة للتطور وخلق أشكال جديدة لا حصر لها . فخاصيّة المسافة الصوتية ، الأقل من نصف تون دياتوني ، يمكن استخدامها في جميع الأجناس والسلالم الموسيقية دون أن تؤثر على طبيعة هذا الجنس الموسيقي أو ذلك السلم الموسيقي .

ويعتمد ذلك على امكانية المبدع في استخدام هذه الخاصيّة بشكل لا مبالغة فيه ، بعيداً عما يخدش أذن المستمع من جانب ، ومناسباً لمضمون الكلام المغنّى من جانب آخر .

أما خاصية (المقامية) ، فأفقها أوسع . إذ من خلال التعامل - بإبداع - مع السلالم الموسيقية ، يمكن للمبدع خلق فضاءات موسيقية متعددة تستند على الخاصيّة المقامية للسلم الموسيقي بما ينسجم مع مضمون النص الغنائي ، وهو ما يفتقده كثير من الملحنين في نتاجاتهم الجديدة ، والذين يكررون اللحن الواحد مع

عدد من المقاطع الشعرية ذات المضمون المختلف ، وهذا ما يجعل الشكل مغايراً للمضمون .

وللشكل الايقاعي المستخدم أثر كبير في تجسيد الهوية العراقية في الموسيقى والغناء .

إذ يمكن للمبدع استخدام أكثر من شكل ايقاعي في الأغنية الواحدة ، ابتعاداً عن التكرار الذي قد يسبب الملل عند المستمع ، كذلك لفتح آفاق جديدة في التعبير المناسب عن مضمون النص الغنائي .

أما الأشكال الابداعية ، فهي الأخرى مفتوحة على أفق غير محدود من الخلق والابداع في استخدام المفردات المتعددة من اللغة الشعبية الدارجة العراقية

المصادر والمراجع

- الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، تأليف الفيلسوف أبي نصر محمد بن طرخان الفارابي المتوفي سنة ٣٣٩ هجرية ، تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة ، مراجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة .
- صالح المهدي ، مقامات الموسيقى العربية ، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية ، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم سنة ١٩٨٢، الصفحات.
- مؤلفات الكندي الموسيقية ، حققها وأخرجها مع مقدمة وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مطبعة شفيق – بغداد سنة ١٩٦٢.
- ميخائيل الله ويردي ، فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي ، الطبعة الثانية .
- موجز كتاب مؤتمر الموسيقى العربية ،القاهرة سنة ١٩٣٢
- شعوبي ابراهيم خليل ، دليل الأنغام لطلاب المقام ، منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ، الدار الوطنية للتوزيع والاعلان ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٧ .
- الحاج هاشم محمد الرجب ، المقام العراقي ، منشورات مكتبة المثنى – بغداد
سنة ١٩٨٣ ، الطبعة الثانية ، ص ٦٢ .

الفهرس



الخصائص الموسيقية للموروث الغنائي





دار أمجد للنشر والتوزيع



عمان - الأردن - وسط البلد- مجمع الفحيص - الطابق الثالث

جوال :
٠٠٩٦٢٧٩٦٩١٤٦٣٢ هاتف :٠٠٩٦٢٦ ٤٦٥٢٢٧٢
٠٠٩٦٢٧٩٩٢٩١٧٠٢
٠٠٩٦٢٧٩٦٨٠٣٦٧٠ فاكس:٠٠٩٦٢٦ ٤٦٥٣٣٧٢

dar.almajd@hotmail.com

dar.amjad2014dp@yahoo.com